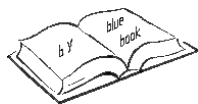


Maschere italiane

DEMETRA



Ideazione, impaginazione e redazione: Sedigraf, Blevio (CO)

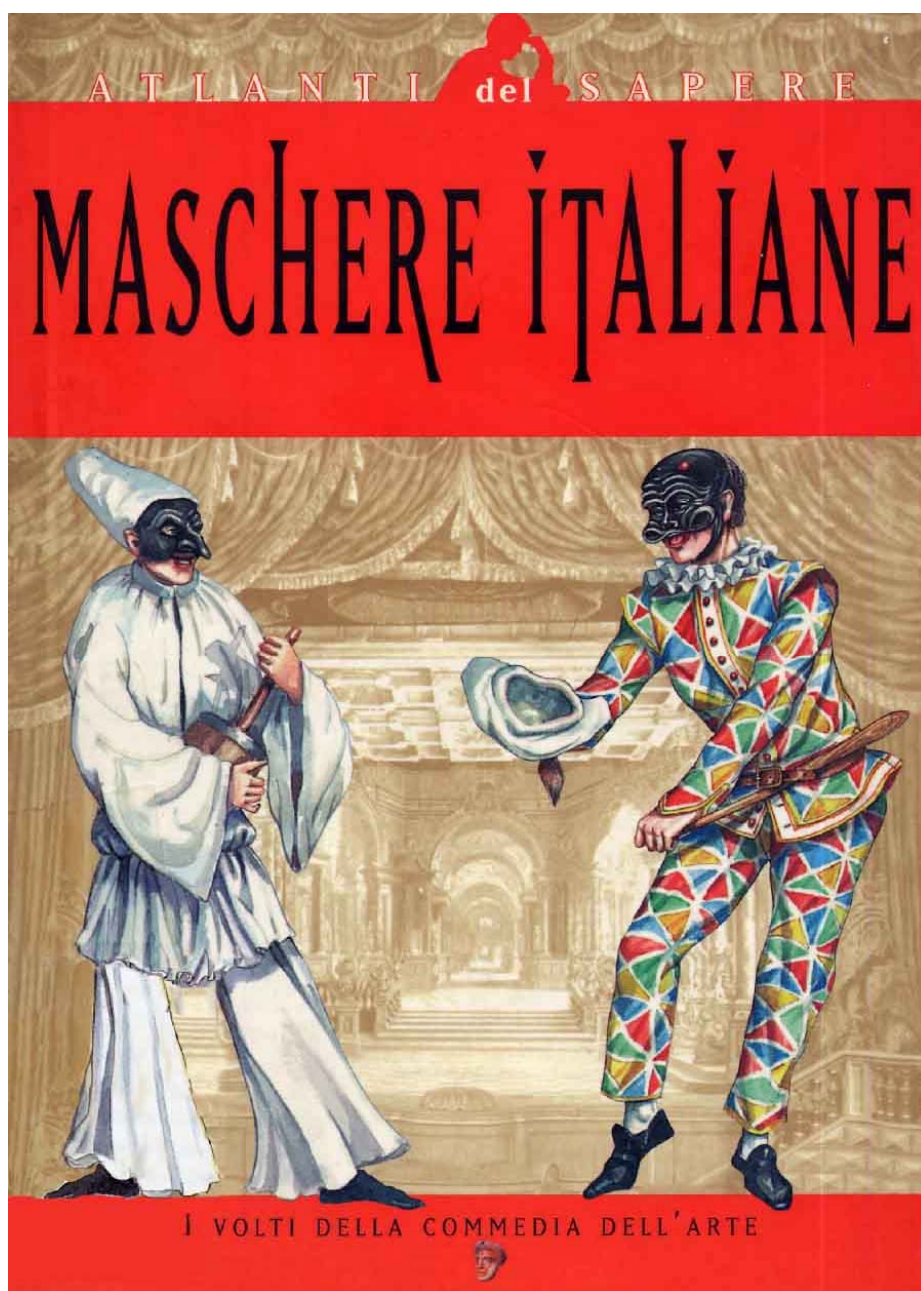
Disegni: Costantina Fiorini

Referenze fotografiche: Archivio Sedigraf.

La Sedigraf ringrazia tutti coloro che hanno dato un contributo alla ricerca iconografica e si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

ISBN 88-440-2606-6

© 2002 Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, su licenza di DEMETRA S.r.l. Prima edizione: novembre 2002





Indice

Introduzione	3
Origini della maschera	4
Giullari e buffoni	6
La Commedia dell'arte	9
Scenari e improvvisazione	12
Caratteri della commedia improvvisata	16
I personaggi-maschera	20
Vita da attori	22
Lingua e fortuna	27
Trionfo, declino, rinascita	29
Venezia e le maschere	33
Lo zanni	35
Brighella	38
Arlecchino	42
Pulcinella	47
Il tipo siciliano dello zanni: Beppe Nappa	52
Pierrot	54
Fantesche e servette	58
Colombina	60
Il dottore: da Graziano a Balanzone	63
I vecchi: Pantalone e gli altri	68
Tartaglia	72
La genesi della figura del capitano	75
Capitan Spaventa	77
Scaramuccia	79
Rugantino	83
Meo Patacca	87
Giangurgolo	89
Gli innamorati	91
Coviello	95
Stenterello	97
Meneghino	101
Gioppino e Sandrone	105
Gianduia	107
Bibliografia	110

Introduzione

Personaggi universali, in quanto caricature di tipi umani ricorrenti, le maschere della Commedia dell'arte si mantennero fedeli all'uso originario del travestimento, inteso innanzi tutto come strumento utile a nascondere un'identità per assumerne un'altra, del tutto sganciata però dall'individualità. Vizi e difetti, virtù e pregi tornarono, allora, a far da padroni sulla scena, così come era stato ai tempi della commedia antica, greca e latina, quando spettatori, generalmente incolti, erano chiamati a teatro come a scuola, perché vi riconoscessero il bene e il male e le infinite complicazioni causate dai giochi della fortuna. Attori che per la prima volta recitavano quali professionisti portarono su palchi spesso improvvisati personaggi di servi astuti e sciocchi, innamorati e innamorate, dottori, vecchi e capitani, in cui rivivevano caratteri stereotipati e insieme sempre diversi, grazie alla varietà dei dialetti in cui si esprimevano e all'effetto sorpresa tipico dell'improvvisazione.

Raro esempio di teatro portato al successo a prescindere dal lavoro a tavolino degli autori, la Commedia dell'arte rappresentò la stagione felice degli attori: alla loro creatività, oltre che alla capacità d'intrattenere la platea, assicurandola e insieme sorprendendola, si dovette il successo del genere. Alcuni di loro invecchiarono per così dire nella parte, e come nei moderni *serial* televisivi non riuscirono in vita a liberarsi del ruolo che impersonavano, chiaro segno fusione delle ragioni dell'arte con quelle dell'artista.

Il modello ebbe tale successo da essere esportato. Principi e re nell'Europa intera si contendevano le compagnie dei comici italiani, tale era il favore che universalmente godevano. È incredibile come gli attori della Commedia dell'arte, sradicati dal loro ambiente naturale, siano riusciti così a lungo per ben due secoli, attraverso tutta l'Europa, in mezzo a popoli di razze e soprattutto di lingue diverse, a trovare un continuo e formidabile consenso. Fuori d'Italia nuovi tipi s'imposero all'attenzione del pubblico, infinite varianti costruite a partire da personaggi capaci di piegarsi alle esigenze di altri spettatori e altri contesti. In Italia, la riforma goldoniana sostituì *all'improvvisa* la commedia di carattere e d'ambiente, ma le maschere popolari nei secoli XVI e XVII sopravvissero quali protagoniste incontrastate del Carnevale, caricate ora di caratteristiche regionali, che sopravvissero all'unificazione politico-territoriale e anzi, nella fase della battaglia risorgimentale, assunsero a simbolo di lealtà e virtù patriottiche. L'ampiezza e la durata del successo costituiscono la più grande garanzia del valore della Commedia dell'arte.

Origini della maschera

Protezione per il volto in battaglia, offerta votiva per gli dèi, strumento per celare la propria identità durante feste sfrenate: gli usi e le funzioni della maschera sono da sempre innumerevoli. Quel che è certo è che sin dalla notte dei tempi la maschera ha espresso l'eternità e l'immutabilità dei fondamentali sentimenti umani.

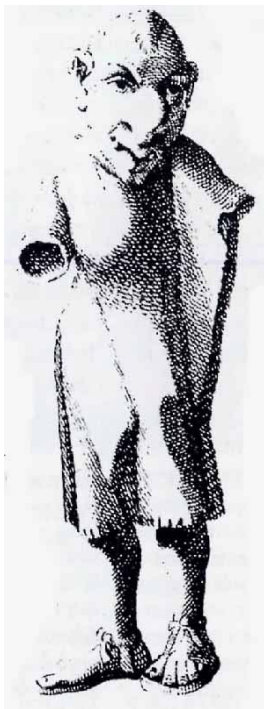
Nella civiltà greco-romana, le maschere ebbero quasi sicuramente origine nell'ambito delle feste religiose, per poi essere usate nelle rappresentazioni tragiche o comiche. A Roma erano numerosissime le feste in onore di divinità in cui uomini e donne, con il viso coperto da una maschera, si abbandonavano alle libagioni e ai piaceri più sfrenati: le feste in onore di Bacco, le Lenae in onore dei Fauni e dei satiri, i Lupercali, feste della fecondità, i Saturnali, che duravano sette giorni e in cui nobili e plebei si confondevano in ricordo degli antichi tempi in cui non vi erano né servi né padroni. Non è ancora assodato in quale delle due culture la maschera abbia avuto origine per prima: se il teatro è nato sicuramente nell'ambito della civiltà greca, è pur vero che anche presso le antichissime popolazioni italiche si ha notizia di maschere legate alla religione contadina, e ai primitivi generi comici della civiltà letteraria romana: **sature, fescennini e atellane**.



In questo bassorilievo in pietra, di epoca ellenistica, sarebbe immortalato il grande commediografo greco Menandro, nell'atto di scegliere le maschere per la rappresentazione della sua opera.

Manifestazioni, queste, schiettamente popolari, ben diverse dai vertici più raffinati raggiunti dalla poesia e dalla tragedia greca. In entrambi i casi, tuttavia, in origine la maschera è il viso stesso, reso irriconoscibile da una tintura o circondato da foglie e

ramoscelli. Le maschere vere e proprie, con nasi, capelli e barbe finte, a teatro hanno avuto inizialmente soprattutto la funzione di amplificare la voce dell'attore. Si sono poi distinte in base a personaggi tipici e ricorrenti: il vecchio, l'adulatore, lo schiavo, la donna. La Commedia dell'arte avrebbe sfruttato la maschera per accentuare la comicità degli attori, insieme all'uso del dialetto e alla mimica, che caratterizzavano il personaggio, la cui recitazione si basava su spontaneità e improvvisazione. Si è molto discusso sulla pretesa discendenza delle maschere della Commedia dell'arte dalle atellane, senza però trovare una risposta soddisfacente. Le atellane giunsero a Roma alla fine del IV secolo a.C, dalla cittadina campana di Atella (come testimonia il nome). Erano farse improvvisate, che prevedevano quattro personaggi fissi: **Maccus**, babbeo, pusillanime e impertinente, assimilabile ad Arlecchino o, ancor più, a Pulcinella; **Pappus**, un vecchio bonaccione e idiota, dalla parlata prolissa e inconcludente; **Bucco**, suadente e viscido, ma capace di accattivarsi il pubblico, quasi come un antenato di Brighella. **Dossennus** è il tipo del parassita furbo. Altri personaggi creati da celebri commediografi come **Plauto**, quali il *miles gloriosus* **Pirgopolinice**, ricordano il tipo del capitano spavaldo e del bullo romanesco.



Raffigurazione settecentesca di Maccus, personaggio delle atellane, che può essere considerato un progenitore dei servi della Commedia dell'arte.

Si è molto dibattuto sui possibili rapporti di derivazione tra atellane e Commedia dell'arte. Sicuramente esistono alcune caratteristiche comuni, ma, più che da ricondurre a una filiazione diretta, sono forse da riportare soprattutto a una sorta di filo ricorrente nella storia del teatro (e della cultura) nazionali, che parte da Maccus e arriva a Totò: una comicità popolare che nasce da un immaginario comune di povertà, fame, ignoranza, furbizia, imbrogli e passioni, un pubblico che non legge e non scrive ma ascolta, un popolo che non ha una lingua, una storia o eroi comuni (mentre in Inghilterra troviamo il teatro della storia patria e dei grandi sentimenti umani), ma storie di vita quotidiana di poveri, servi, cornuti, beffati.

Giullari e buffoni

«Il teatro girovago della Commedia dell'arte sarà l'espressione vera e spontanea di un *furor comicus* che lascerà tracce profonde nel nostro teatro. La maschera sul palcoscenico sfrutterà tanto il sentimento religioso quanto l'oscenità e ognuna avrà un suo carattere peculiare, che la differenzierà dalle altre; ognuna, con le sue virtù e i suoi vizi, con la sua mimica, le sue battute e il suo dialetto, troverà il proprio modello nella realtà quotidiana. Sarà la vita girovaga di queste maschere a portarle anche fuori d'Italia, in Francia, in Inghilterra e in Germania, e questa loro vita insolita infiorerà la loro recitazione di aneddoti che verranno fuori nel corso del loro improvvisare» (V. Gleijeses).

Dario Fo elogia il clown

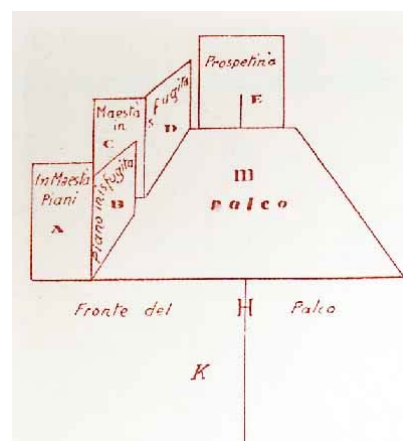
Io, che modestamente credo di essere un vero clown, ho scoperto che questi personaggi, queste maschere, hanno ricoperto un ruolo davvero importante nella storia del teatro e della cultura, non solo europea, ma di tutto il mondo. Tanto per cominciare, ricordiamo che in India ancora oggi viene rispettata l'antica tradizione per cui quando si è deciso che in un certo luogo si debba innalzare o costruire un edificio sacro o importante per la comunità, ecco che si fanno arrivare dei clown seguiti da una marea di ragazzini che si sistemano nello spazio dove si poseranno le fondamenta. I clown si esibiscono in lazzi, acrobazie e giochi comici. I bambini cominciano a ridere... il riso cresce sempre più. Quando si arriva allo "sganascio", quello è il segnale che il luogo si è liberato da ogni possibile clima malefico: lo spazio è purificato. I clown sono quindi coloro che riportano l'equilibrio, la logica attiva e non passiva delle cose e degli avvenimenti. Non parliamo poi della sua importanza durante i riti della Pasqua: il cosiddetto *risus pascalis* era tenuto proprio dai clown, dai giullari, i quali entravano in chiesa e cominciavano a danzare, a ballare festosamente. Il loro compito era quello di portare festosità ai fedeli, coinvolgerli nella risata, condurli verso un'allegria collettiva, all'abbracciarsi e volersi bene: la liberazione attraverso il rito del riso. Il tutto per esaltare insieme la felicità per la Resurrezione di Cristo.

Durante l'Alto Medioevo il teatro e la farsa lasciarono spazio al **dramma cristiano**, una rievocazione di episodi religiosi che aveva la funzione di stabilire un contatto con il popolo ed educarlo: in fondo si può dire che la prima sacra rappresentazione sia stata proprio la celebrazione della Messa. Nel corso dei secoli, mentre il teatro letterario seguì uno sviluppo sempre più erudito e lontano dalle classi più umili, con la tragedia e la commedia classicheggianti e il dramma pastorale, la

tradizione dello spettacolo popolare sfociò quasi direttamente dai drammi religiosi alle rappresentazioni profane, per dare rapidamente vita a **farse buffonesche**. In questi spettacoli fu introdotto (e finì rapidamente per prevalere) l'elemento comico, il linguaggio si fece sempre più scurrile, i costumi divennero più indecenti, e accompagnati da maschere diaboliche o macabre. Gli attori di questi spettacoli erano però professionisti, commedianti, giocolieri e saltimbanchi. Questi buffoni, che a Napoli comparivano persino nelle rappresentazioni spirituali, sottolineavano gli aspetti comici e ridicoli della realtà in forma di satira e di caricatura, e lasciavano all'improvvisazione lazzi e facezie. Questo tipo di farsa, nella quale alcuni critici hanno individuato i prodromi della Commedia dell'arte, si sviluppò in tutta la Penisola, ma quella napoletana si distinse ben presto per la schiettezza e la comicità tipicamente popolari.



Particolare del frontespizio di un codice miniato francese del XV secolo, che costituisce una delle prime raffigurazioni di maschere popolari e giullaresche.



Schema di una scenografia di epoca rinascimentale: vi sono indicati il palco e i piani per lo svolgimento dell'azione.

Occorre poi accennare allo stretto rapporto tra festività religiose e “libertà” carnevalesche, quasi delle continuazioni di quelle sfrenatezze che, come si è visto, punteggiavano il calendario delle popolazioni latine. Così, spesso si assistette alla contaminazione, osteggiata dai moralisti e dalle autorità ecclesiastiche, tra misteri della fede e tradizioni paganeggianti, nelle quali **travestimenti demoniaci simboleggiavano e celebravano l'irrompere delle forze della natura**, e di tutte quelle energie vitali che, compresse, represses e messe al bando nella società dominata dalla disciplina dei fedeli, trovavano una valvola di sfogo in determinati periodi di “tregua” dalle onnipresenti prescrizioni religiose. Capodanno, Calendimaggio, San Martino, e naturalmente il Carnevale erano (e in alcuni contesti restano tuttora) repliche profane di celebrazioni liturgiche, nelle quali il popolo esaltava gli istinti primigeni con canti, balli, scherzi. L'origine demoniaca del Carnevale trovava il suo simulacro nel cosiddetto **uomo selvatico**, i cui tratti ribelli e le cui primordiali

passioni si sono tramandati nelle figure degli zanni della Commedia dell'arte.

Naturalmente la Chiesa e gli intellettuali sdegnavano e condannavano il Carnevale, per la sua insolenza, la sua aggressività, la sua sensualità, il suo sguardo cinico sulla vita. Ma anche la cultura laica non lo vedeva di buon occhio: le manifestazioni di comicità carnevalesca non conoscevano limiti, finendo per rappresentare la vita, con tutti i suoi vizi, senza mediazione alcuna. Tutto ciò aumentò l'isolamento in cui si muovevano giullari e buffoni, li rese una congrega sempre più affiatata e isolata, che tramandava solo oralmente il repertorio di giochi, lazzi, canzoni e motti di spirito (è per questo che di tutto ciò ci è rimasto così poco). Ogni giullare si creò un nome di battaglia, si attribuì una storia strettamente legata a quella del personaggio preferito, fino a creare un mito, destinato a sopravvivere anche alla morte dell'attore. Così, ebbe inizio il processo che vide i comici trasformarsi in attori e maschere, con una tradizione e un patrimonio comico dietro di sé, e dei continuatori.



Nel Medioevo certo apparato scenografico delle sacre rappresentazioni fu recuperato dalle farse buffonesche. In queste, se la comicità era garantita dall'uso del dialetto, dalla scurrilità delle battute e dei gesti, non erano rari i casi in cui si ricorreva anche a costumi e maschere raffiguranti demoni.

Influenza profonda sul successivo e prossimo sviluppo della Commedia dell'arte avrebbe avuto il veneziano **Andrea Calmo**, il primo a introdurre l'improvvisazione nelle commedie e a tentare di creare una rappresentazione più aderente alla realtà attraverso l'uso di diversi dialetti. Ma i maggiori cambiamenti si devono soprattutto ad Angelo Beolco, detto il **Ruzante**, padovano, autore-attore la cui potenza e nettezza di rappresentazione lo innalzano molto al di sopra dei suoi colleghi. Nell'attingere ai temi della tradizione popolare, costruì un organismo comico, apprezzato da un pubblico numeroso e variegato, con una vita e regole sue proprie, trasformando in un classico, per la prima volta, l'immediatezza e la rusticità della vita quotidiana contadina. Con Ruzante a poco a poco i personaggi si fissano, pur nel mutare delle situazioni: il giovane innamorato, il vecchio avaro, il servo furbo o sciocco. E i tipi così isolati, ma continuamente arricchiti da elementi comici, divengono in breve le maschere.

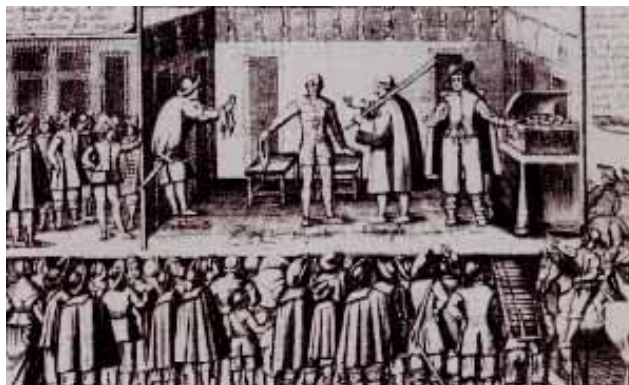
La Commedia dell'arte



Un gruppo di attori improvvisa uno spettacolo alla periferia di un villaggio; la folla si assiepa intorno al palco che è mobile, come le quinte dietro il sipario. Tra la gente ci sono dei ladri che approfittano della confusione per rubare da bisacce e panieri. L'opera è conservata presso la Biblioteca Municipale di Cambrai, in Francia.

La Commedia dell'arte nacque alla metà circa del Cinquecento: dopo la crisi dell'età medievale e gli isolati tentativi di far rivivere i fasti dell'antichità nella commedia erudita d'epoca rinascimentale, il teatro rinacque quale fenomeno sociale supportato da una nuova organizzazione tecnica. Secondo l'interpretazione più comune, la Commedia dell'arte è stata così chiamata poiché per la prima volta in Europa portava sulle scene attori professionisti, rappresentati cioè da un'Arte o Corporazione professionale. Diverse testimonianze, tuttavia, sembrano contraddire questa ipotesi, ed evidenziano piuttosto la diffusione di un'opinione negativa nei confronti di coloro che si dedicano alla professione di attore per trarne un profitto: a parte le compagnie più famose, che portano la commedia in tutto il mondo e spesso davano vita a vere e proprie **dinastie artistiche** (come i **Biancolelli** o gli **Andreini**), e, a parte dilettanti dall'immenso talento (persino tra gli ecclesiastici, con grande scandalo delle autorità religiose), molti attori girovaghi erano spesso, purtroppo, ciarlatani che allestivano spettacoli squallidi o incentrati esclusivamente su acrobazie e lazzi scurrili, e che non difficilmente prestavano il fianco alle critiche degli intellettuali denigratori. L'esistenza di dinastie di commedianti, piuttosto comuni per tutti i circa duecentocinquant'anni di vita del genere, testimoniava la necessità sia di una vera e propria abilità innata, sia di un addestramento rigoroso, per coloro che volessero veramente eccellere nella professione. Allora, forse, arte andrà intesa proprio nel significato che una volta era corrente, cioè di **“abilità speciale”** e **“talento singolare”**, quindi **“commedia della bravura”**, bravura, come vedremo,

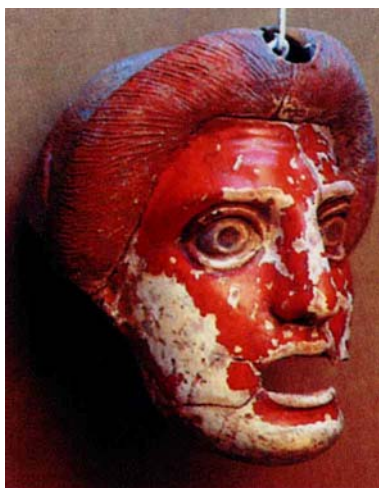
riferita in primo luogo alle eccezionali capacità di improvvisazione degli attori migliori, che resero questo genere diffuso e amato in tutta l'Europa.



Un momento dell'attività scenica della Comédie Italienne, nome con cui fu dell'attività scenica indicata la commedia dell'arte in Francia.

Fenomeno artistico complesso, per la varietà dei modi sperimentati in palese contrasto con la regolarità dei temi e delle situazioni rappresentati, e unico, in quanto manifesta espressione del desiderio di autonomia dell'attore rispetto all'autore, la Commedia dell'arte fu definita diversamente in relazione alle caratteristiche strutturali, alle modalità della rappresentazione scenica, ai ruoli dei personaggi, alla nazionalità. Fu detta anche **Commedia buffonesca o istrionica**, per via dei forti legami che intrattenne con la tradizione dei mimi goliardici d'età tardo-medievale; acquistò fama come **Commedia all'improvviso o a soggetto o canovaccio**, poiché recitata a partire da un abbozzo di trama che l'improvvisazione degli attori riempiva di monologhi, dialoghi, lazzi. La si definì **Commedia delle maschere**, visto che gli attori vi recitavano in parte con il viso coperto e, comunque, riproponevano a ogni spettacolo ruoli definiti, prevedibili nelle movenze, nei comportamenti, nel costume e nel linguaggio. Fu detta infine **Commedia italiana** quando, nel Seicento, il modello fu esportato fuori d'Italia e conobbe grande seguito.

Le prime compagnie di attori itineranti comparvero dalla metà degli anni Quaranta del Cinquecento e subito sfuggirono alla catalogazione dello storico del teatro. Si andava infatti dalle compagnie che nelle piazze innalzavano palchi improvvisati, magari solo per rappresentare qualche *sketch* alla fine del quale passare con il cappello per raccogliere l'elemosina, a quelle organizzate e seguite al punto da essere invitate a rappresentazioni di corte. Così la **Compagnia dei Gelosi**, che annoverava la bravissima **Isabella Andreini** nella parte dell'omonima innamorata (*vedi* p. 109), ebbe un ruolo importante negli allestimenti teatrali che celebrarono il matrimonio tra Ferdinando de' Medici, granduca di Firenze, e Cristina di Lorena (1589). Ma, a dimostrazione di come la versatilità fosse la caratteristica del "nuovo teatro", i Gelosi si provarono anche nella recitazione *dell'Aminta*, dramma pastorale di Torquato Tasso (Ferrara, 1573) e, a qualche anno di distanza (Mantova, 1579), nell'improvvisazione di una facile commedia di gobbi, così detta perché tutti gli attori vi recitavano i ruoli tradizionali, con l'aggiunta nella nota "comica" della deformità fisica, generalizzata e per questo incredibile.



Le immagini sopra rispettivamente: il giovane perfetto e il padrone del bordello, due maschere della commedia greca conservate al Museo archeologico di Lipari. La Commedia dell'arte s'ispirò ai modelli del teatro antico, di cui ripropose situazioni sceniche e personaggi. In particolare, dalla tradizione osca della fabula atellano e dalle successive riproposte del commediografo latino Plauto, il "nuovo" teatro fece propria la figura del servo astuto che, superando gli ostacoli a lui frapposti dal caso, alla fine trionfa.

Molto si è detto e scritto intorno alla spontaneità di questo genere teatrale che, proprio perché libero da ambizioni letterarie, avrebbe parlato al popolo con immediatezza, conquistando allo spettacolo il consenso di chi difficilmente avrebbe potuto fruirne in altre forme. Capita spesso d'altro canto che la spontaneità sia il risultato di un lavoro di mediazione tra la tradizione e la novità, ed enfatizzarla eccessivamente significa quindi trascurare i passaggi che la preparano. La Commedia dell'arte non nacque dal nulla; aveva infatti alle spalle la tradizione del teatro antico (greco e latino) che lo spirito della farsa popolare aveva tenuto in vita. Inoltre essa poté attingere alla ricchissima tradizione italiana del Carnevale e derivò dalla lezione rinascimentale quella spinta all'imitazione-emulazione dei modelli preesistenti che consentì creazioni originalissime e fondate su salde radici. L'improvvisazione, insomma, non era mai frutto di arbitrio, ma era decisa su generi codificati e ogni volta prendeva spunto da un nutrito repertorio di entrate, congedi, intermezzi, tirate. I numerosi scenari pervenutici attestano il legame con la commedia antica e quella erudita cinquecentesca di cui si riproponevano i travestimenti, gli equivoci, le beffe, le bastonate, il riconoscimento dei personaggi in finali inattesi e risolutivi. E a completare i canovacci c'erano poi i virtuosismi scenici, le acrobazie, le danze, la gestualità fortemente espressiva e gli accompagnamenti musicali.

«Mentre il dramma regolare scritto, nel quale avevano un posto anche i comici, condivide con i generi della musica classica l'aspirazione al rigore formale e a una struttura stabile, l'improvvisa è simile al jazz: lo scenario fornisce gli accordi base dell'insieme, l'atmosfera detta un tempo, le divagazioni a solo sono sostenute e fissate dalle capacità individuali e dall'interazione sperimentata e abituale con gli altri componenti.» Per questi motivi gli attori tendevano a specializzarsi in un ruolo fisso, ciò che d'altra parte la professionalità consentiva loro. «Le identità dei ruoli fissi sopravvissero alle incessanti alterazioni di trama, stabilendo in ogni effimero canovaccio gli aspetti permanenti e le storie di base» (J. Russell Brown).

Scenari e improvvisazione

L'intreccio della commedia *Il vecchio geloso*, descritto nel box, chiarisce alcuni elementi di base che caratterizzano il genere.

Il vecchio geloso

La commedia si svolge in campagna. Il giovane gentiluomo Orazio corteggia Isabella, la bella moglie di Pantalone. Per separarla dallo spasimante, costui la porta nella sua villa di campagna, nei pressi di Venezia, ma il rivale e il suo amico Flavio li seguono. Pedrolino, servo di Pantalone, si offre di aiutare Orazio, e persuade Pasquella, moglie dell'ortolano Burattino, a condurre Flaminia a un incontro segreto con l'innamorato. Seguono canti, danze, racconti divertenti che creano un'atmosfera allegra. Nell'ultimo atto, Pedrolino inganna Graziano, amico di Pantalone, mandandolo a letto con Pasquella, anziché con la di lui figlia Flaminia.

Quando Burattino viene chiamato cornuto da Pantalone, egli, ferito nell'orgoglio, cede al desiderio di vendetta e gli rivela che non è il solo; gli racconta infatti «la storia di un marito geloso che sorveglia la porta dietro la quale sua moglie fa l'amore con un altro». Dunque il piano di Burattino va a buon fine: Pantalone si accorge di essere stato ingannato, ma è proprio Orazio a salvare la situazione, rivelando a tutti l'infelicità di Isabella, data in moglie giovanissima al vecchio, nonostante questi fosse impotente. Smascherato, Pantalone lascia andare la moglie con Orazio, mentre Pedrolino sposa Olivetta, figlia dell'ortolano Burattino.

In primo luogo, va precisato che si tratta di **commedie** vere e proprie, e non, come hanno sostenuto in passato alcuni denigratori, di semplici raccolte di lazzi e buffonerie. Benché queste espressioni giocassero una parte importante nella Commedia dell'arte, soprattutto nelle rappresentazioni delle compagnie di secondo piano, l'intreccio che abbiamo esposto ha poco da invidiare alle deliziose commedie sentimentali shakespeariane coeve. **Pier Maria Cecchini**, inventore della maschera di **Frittellino**, dichiarò che, in queste rappresentazioni, il riso deve essere nulla più che «sale sul cibo». E il suo compagno **Niccolò Barbieri** affermò: «La vera Commedia dell'arte non è buffoneria, ma trattamento gustoso, dicibile e non smoderato, faceto e non sfacciato [...] è il riso della commedia e quello della buffonaggine tutto riso, ma l'uno nasce dall'equivoco o motto grazioso, e l'altro dalla trabocchevole prontezza [...] il comico pone il riso per condimento de' bei discorsi, e lo sciocco buffone per fondamento della sua operazione».

Secondo elemento fondamentale: nella Commedia dell'arte **protagonista era**

l'intero gruppo portato sulla scena; non accadeva mai che un personaggio fosse isolato e godesse di maggior rilievo rispetto ad altri. Anche tra gli attori delle compagnie vigevano regole molto precise: ognuno doveva lasciare il posto all'altro che entrava in scena, non doveva interromperlo e non doveva mettersi a fare buffonerie mentre andava in scena un discorso serio. «L'arte di ciascuno non vale come fine a se stessa, ma come elemento della commedia, di cui tutti sono personaggi» (A. Nicoli).

Un altro elemento importantissimo è che la commedia non era basata sulla sola pantomima: nella maggior parte dei casi si è portati a credere che le rappresentazioni dessero il massimo rilievo all'agilità, alle acrobazie e ai movimenti degli attori, più che alle parole. Invece, **la Commedia dell'arte ha dato vita a un'incredibile varietà di tipologie discorsive e invenzioni linguistiche:** parole composte, metafore ardite, narrazioni labirintiche. Questo non è vero solo per il loquace Dottore, il Capitano millantatore, le estasi liriche degli innamorati, ma anche per un personaggio "acrobatico" per eccellenza come Arlecchino.



Incisione ottocentesca in cui sono raffigurate le maschere italiane più famose, note al mondo intero, nei loro costumi tradizionali.

E tutto ciò avviene nonostante, a differenza di quanto accade in altri lavori teatrali, i testi della Commedia dell'arte non contengano dialoghi, ma si presentino come nel seguente esempio.



Teatro nel teatro. Si tratta di uno dei casi, niente affatto sporadici, in cui la Commedia dell'arte si autorappresenta.

«OLIVETTA: mandata da Flaminia a parlar a Isabella per conto d’Orazio; *in quello* PEDROLINO, da casa d’Isabella, intende da Olivetta come ella va per ragionar con Isabella da parte d’Orazio e del Capitano. Pedrolino la manda in casa, dicendo che lasci fare a lui.»

La **virtù dell’improvvisazione** è dunque la grande scoperta della Commedia dell’arte: le istruzioni del canovaccio comprendono solo ciò che i personaggi devono fare (entrate, uscite, azione), e a grandi linee, ciò che devono dire. Il grado e la qualità dell’improvvisazione variarono molto a seconda dei periodi, delle compagnie e dei singoli attori, ma fu senza dubbio una delle caratteristiche che imposero in tutta Europa lo stile italiano. La capacità di improvvisazione era in gran parte un dono innato (non a caso tramandato attraverso le generazioni dalle dinastie di commedianti), ma che poteva essere perfezionato con la pratica professionistica e lunghi studi. Le qualità necessarie a un attore della Commedia dell’arte dovevano essere molto diverse da quelle di chi interpretava testi drammatici scritti: elasticità, fantasia (più che memoria), capacità di agire in armonia con gli altri, prontezza. L’attore, insomma, doveva essere non meno che eccellente, e gli italiani erano universalmente considerati i migliori, tanto da essere ritenuti insostituibili. Gli attori più bravi non imparavano nulla a memoria, ma erano coltissimi, e traevano infiniti stimoli dalle opere letterarie più disparate: trattati filosofici, raccolte di corrispondenza, antologie di racconti, manuali di retorica. Prima di iniziare a calcare le scene, **Pier Francesco Biancolelli**, per volontà di suo padre **Domenico**, uno dei più grandi Arlecchini, ricevette dai gesuiti una completa educazione classica. Molti attori e attrici erano anche autori di testi in prima persona, e gli stessi nomi dati alle compagnie (“Gelosi”, “Desiosi”) erano modellati su quelli delle società di dotti e letterati. Nella Commedia dell’arte, dunque, spontaneità e artificio trovano una sintesi perfetta, grazie all’insostituibile contributo fornito dall’attore.



Nell’antica stampa si legge: «Il bellissimo ballo di zan trippu fatto nelle sue nozze quando prese per moglie Madama franceschina essendovi pantalone di bisognassi con la sua uenturina».

Elogio dell' improvvisa

Non conosciuto dagli antichi, ma invenzione dei nostri secoli è stato il rappresentare all'improvviso le commedie, non avendo io ritrovato chi di ciò parola si faccia. Anzi per che alla bella Italia solo sia ciò sortito di fare, poiché un famoso comico spagnolo, venuto con altri a rappresentare a Napoli le loro commedie, non potea capire come si potesse fare una commedia, con il solo concerto di diversi personaggi e disporla in meno di un'ora. Bellissima quanto difficile e pericolosa l'impresa né vi si devono porre se non persone idonee e intendenti e che sappiano che cosa vuol dire regole di lingua, figure rettoriche, tropi e tutte l'arte rettorica, avendo da far all'improvviso ciò che premeditato fa il poeta.

Citazione tratta dall'opera di A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, 1699.

Caratteri della commedia improvvisata

Le commedie improvvisate erano costituite da tre atti, a differenza dei drammi scritti di tradizione accademica, che ne contavano cinque.

Dai titoli il pubblico poteva farsi solo un'idea molto generale del contenuto della commedia: solo raramente contenevano indicazioni sulla trama; il più delle volte alludevano infatti a oggetti che avevano una funzione nella vicenda (*Il ventaglio*), oppure richiamavano l'attenzione su uno dei personaggi e su una sua qualità (*Il vecchio geloso*, *La pazzia di Isabella*). I nomi di servi iniziarono a comparire nei titoli solo in una fase piuttosto tarda: numerosissime commedie ebbero poi come protagonisti Arlecchino e Pulcinella, ma, quando iniziò il declino del genere, nei titoli iniziarono a comparire anche i loro travestimenti.

Nella stragrande maggioranza degli scenari l'azione verteva intorno alle **vicende degli innamorati**: tutti i casi dell'amore erano declinati nelle loro infinite variazioni; il pubblico si divertiva a scoprire quali complicazioni potessero sorgere prima di giungere a una conclusione sempre uguale (felice): follia, passione, inganno, gelosia, rinuncia ricorrono costantemente. Lo studioso inglese Nicoli ha suddiviso le Commedie dell'arte in tre grandi categorie, in base alla trama e alla struttura. La prima è quella della **commedia d'adulterio**: il tradimento coniugale è appunto il tema chiave, cui sono legati motivi quali la gelosia, il malinteso e l'inganno, il contrasto tra la giovinezza degli innamorati e l'arcigna vecchiaia del marito tradito; motivi la cui crudezza e il cui cinismo sono il più delle volte temperati dal trionfo finale del "vero amore", e da un'atmosfera alleggerita da danze e balli. La seconda categoria è quella delle commedie il cui tema principale è rappresentato dalle complicatissime **avventure che coinvolgono gruppi di innamorati**: alle coppie "sbagliate" dell'inizio, il lieto fine sostituirà quelle formate dai "veri" innamorati, dopo una girandola di equivoci, tranelli, travestimenti. Spesso le vicende sono ulteriormente complicate dalla scoperta tardiva di ignoti rapporti di parentela, che vengono alla luce all'improvviso per dare una felice conclusione alla vicenda. La lista dei personaggi de *La sposa*, per esempio, lascia già trasparire tutte le complicazioni dell'intreccio.

«PANTALONE, mercante veneziano.

FLAMINIA, sua figlia, fidanzata a Orazio, ma innamorata del Capitan Spavento.

PEDROLINO, SUO servo, innamorato di Franceschina (in realtà sua sorella).

FRANCESCHINA, sua serva, innamorata di Arlecchino.

CAPITAN SPAVENTO, innamorato di Flaminia.

ISABELLA, sua sorella, innamorata di Orazio.

ARLECCHINO, suo servo, innamorato di Franceschina.

GRAZIANO, amico di Pantalone.

ORAZIO, SUO figlio, fidanzato di Flaminia, ma innamorato di Isabella.

BURATTINO, padre di Pedrolino e di Franceschina».

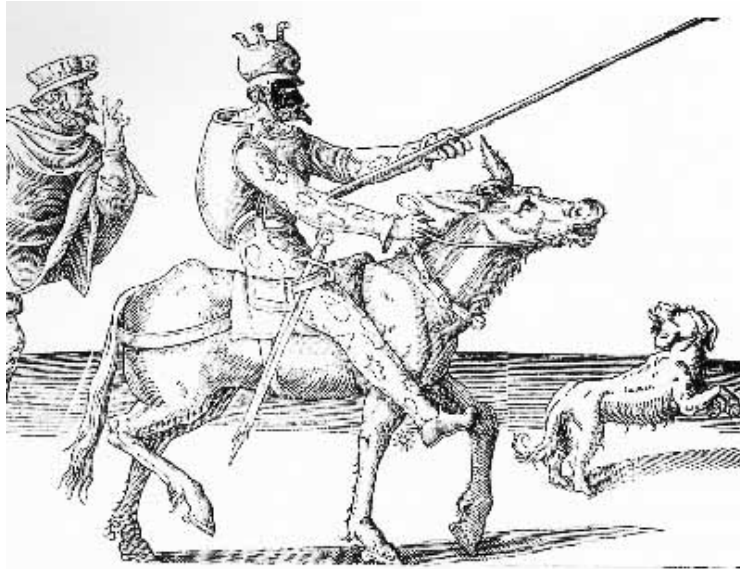


Uno studio di Amleto Sartori (1956), per i costumi dei celebri e amati personaggi della Commedia dell'arte.

La terza categoria potrebbe essere definita **avventurosa**: tra i vari temi, i prediletti erano l'amicizia e il ritrovamento di figli perduti o rapiti da bambini, tornati a casa in veste di schiavi.

Queste trame così ricorrenti erano complicate da stratagemmi sempre nuovi, e tuttavia quasi sempre prevedibili: travestimenti, agnizioni, coppie di gemelli, che aumentavano ulteriormente la complessità e la comicità delle vicende. Madri e bambini non comparivano quasi mai, e comunque non avevano alcuna funzione decisiva nell'intreccio: erano figure in un certo senso troppo realistiche, che mal si conciliavano con lo spirito comico e fantasioso degli intrighi amorosi degli scenari italiani (basti pensare all'indipendenza e all'intraprendenza delle fanciulle: mentre sono fonti di divertenti contrasti con i padri, come avrebbero potuto rapportarsi all'apprensione materna?)

I temi erano, dunque, in sé romantici, ma in grado di dare luogo a complicazioni molto divertenti. Non bisogna mai dimenticare che, nella Commedia dell'arte, **il riso fu un elemento davvero essenziale**. Occorre tuttavia precisare che la maggior parte degli episodi comici non sono inseriti nell'intreccio, ma sono «piccole oasi di comicità che interrompono lo svolgimento delle storie principali o formano l'allegra conclusione di ogni atto»(A. Nicoli). Dobbiamo presumere che l'effetto comico dipendesse soprattutto dalla bravura degli attori, visto che non ci sono pervenute testimonianze scritte di questi intermezzi, e che i canovacci rimastici forniscono solo poche indicazioni sommarie. In questi episodi (furti, burle, inganni) la comicità è basata soprattutto sui meccanismi della ripetizione e della stilizzazione delle azioni, oppure sulla stupidità così grande da essere quasi surreale.



Il pavidò Arlecchino che parte per la guerra, che avere per elmo per non smentire se stesso, non può un tegame rovesciato.

Occorre sgomberare il campo dal diffuso equivoco che ha portato alla visione della Commedia dell'arte come satira sociale: che i personaggi appartengano a un determinato ceto e che talvolta le commedie siano impennate sul rapporto tra padroni e servi non significa che questi ultimi siano portatori di una protesta. Mercanti, dottori e contadini sono semplicemente personaggi che si prestano a esser messi in ridicolo. Va respinta sia l'idea che la Commedia dell'arte sia stata un tipo di teatro senza alcun rapporto con la realtà del tempo, sia quella del preteso "realismo": la "vivacità", la "verità", il "dinamismo" erano senza dubbio il risultato dell'improvvisazione, dei colori sgargianti, delle musiche che accompagnavano costantemente le rappresentazioni, non certo dei temi trattati, dei personaggi in quanto tali o ancor più dell'universo (a)morale in cui si muovevano.



Nella Commedia dell'arte i bambini non compaiono quasi mai. In caso contrario sono sempre così numerosi da essere inevitabilmente comici. In questa illustrazione è presente un tema tipicamente romantico della Commedia: Arlecchino che riconduce i figli perduti all'oro vero padre.

Riguardo alle ricorrenti accuse di oscenità di cui la Commedia dell'arte spesso veniva (e talvolta viene ancora) tacciata, è evidente che fossero presenti in un certo numero manifestazioni di volgarità e crudeltà, che tuttavia occorre evitare di guardare con un occhio avvezzo all'eleganza affettata e alle allusioni della commedia settecentesca, o al realismo del teatro borghese. La Commedia dell'arte era un mondo di fantasia, totalmente fittizio, in cui ciò che può essere di cattivo gusto in una commedia realistica diventa semplicemente divertente. E sul rapporto tra commedia, animalità e «deformità della natura», lo studioso Fano scrive: «I corni, i vecchi, i gobbi, e comunque ogni sorta di mostruosità, sono sempre stati considerati amuleti sicuri: oggetti o simboli sui quali scaricare la malasorte. Questo, anche, sono stati i comici: Arlecchino con il suo corno, Pulcinella con il suo naso mostruoso e la maschera tetra e nera dagli occhi piccoli e tondi. Diavoli, insomma: capaci di attirare su di sé la malasorte liberando il pubblico, almeno per lo spazio di una sera, da disgrazie possibili e miserie certe. Gli uni, i comici, specchio degli altri, gli spettatori: in un circolo chiuso che ha riprodotto se stesso per quattro secoli».

I personaggi-maschera

Generalmente ispirate a modelli carnevaleschi o a tipi letterari, le maschere teatrali erano definite da questi elementi: una nota caratteriale, l'appartenenza a un gruppo sociale, il linguaggio e il costume. Mescolare questi ingredienti significò giocare con la possibilità di un elevato numero di combinazioni e servirsene per dare vita a una rappresentazione scenica varia e ripetitiva a un tempo. Se infatti i personaggi, svuotati di ogni spessore psicologico, risultavano immediatamente riconoscibili per i tratti espressivi e le movenze usuali, se insomma le maschere proponevano **tipi umani scontati e inequivocabili**, varia era invece la scena su cui si muovevano, inattesi, in quanto costruiti sulla sorpresa, erano gli eventi cui prendevano parte. In altre parole, la grande intuizione dei capocomici della Commedia dell'arte fu questa: quando assiste a uno spettacolo teatrale, il pubblico ama ritrovarsi in un copione già visto, sebbene poi si aspetti di esserne ogni volta sorpreso. Ecco allora che entro un canovaccio appena abbozzato, ma tale da prevedere che uno stesso attore non reciti parti diverse e anzi che interpreti sempre la stessa maschera, si colloca **l'arte dell'infinita variazione a partire da uno stesso tema**, in modo che la sua ripresa diverta sempre, ma in forme diverse. La trama era insomma solo un pretesto per iniziare, quel che poi contava effettivamente era la rapida successione dei momenti dell'azione scenica alla cui costruzione giovava la capacità degli attori di variare su repertori noti. Anche se ciò può sembrare in contrasto con la spontaneità dell'interpretazione, ogni attore teneva un taccuino in cui annotava informazioni pratiche, passaggi e "generici" che potevano tornare utili, ed essere adattati a seconda delle circostanze. **Il legame tra personaggio e interprete era così stretto** che neppure l'età era considerata come fattore tale da sconsigliare l'identificazione in un ruolo; così un innamorato poteva rimanere tale anche se la parte era recitata da un vecchio attore e l'arguzia verbale poteva sopperire in un anziano capitano all'ormai perduta agilità fisica. Giovan Battista Andreini recitò la stessa parte fino a quando non si ritirò dalle scene, all'età di settantatré anni; Tiberio Fiorilli fu Scaramuccia fin oltre gli ottanta, e a ottantasette Pellesini interpretava ancora Pedrolino. Ma se in questi casi vinceva la continuità, l'imprevisto s'imponeva nell'evoluzione improvvisa del personaggio, nel suo reagire in maniera insolita a circostanze consuete, nel suo sempre nuovo rapportarsi con gli altri.



La fissità dei tipi umani della Commedia dell'arte era in apparente contrasto con la varietà degli scenari dei teatri dell'età barocca e i ricercati giochi prospettici. D'altro canto, sei giochi teatrali con il tempo si complicarono, anche le maschere variarono i tratti originari, al punto che le diversità dei caratteri e dei comportamenti scenici nel XVIII secolo imposero una riforma.

Le maschere della Commedia dell'arte sono decine, ma a uno spettacolo non prendevano parte più di dieci, dodici personaggi in media. Il sistema in cui erano organizzati comprendeva **parti fisse** (come i servi) e **mobili** (come il capitano), **serie** (le due coppie di innamorati) e **ridicole** (i vecchi e gli zanni). **La struttura era rigidamente simmetrica** in un rimando scontato di reciproci aiuti e antagonismi, per cui i vecchi si adoperavano contro ciò che i servi favorivano: la realizzazione del sogno degli innamorati. Ma è il complesso e mai definito rapporto binario tra l'astuzia del primo zanni e la balordaggine del secondo a mettere in moto l'azione che in una ridda caleidoscopica di equivoci si conclude felicemente in un rasserenante riconoscimento (**agnizione**) dei reciproci ruoli. La seconda coppia di elementi complementari è costituita dal vecchio e dal dottore, Pantalone e Graziano, molto diversi tra loro, ma abbastanza simili da sostenersi e arricchirsi l'un l'altro. Vecchi, innamorati e servi compaiono quasi sempre a coppie, mentre il capitano e la servetta sono solitamente personaggi singoli, e spesso il primo interviene nella trama come terzo incomodo, la seconda come terza amorosa. In ogni caso, le coppie non sono mai statiche, anzi, tendono a modificarsi, anche più volte, specialmente grazie all'artificio dell'agnizione.

Vita da attori

Che cosa succedeva nei teatri o nelle piazze italiane quando andava in scena una commedia? Come si preparavano gli attori? Che cosa si aspettava il pubblico da spettacoli di cui poteva prevedere l'andamento, ritrovandosi nello stesso tempo sorpreso, emozionato, divertito, commosso da invenzioni e trovate del tutto imprevedibili?

Vediamo innanzi tutto la **scenografia**: fissa ed estremamente semplice (poteva anche essere costituita da un telone e nulla più), consisteva di tre o quattro case affacciate su una piazza o una strada cittadina, con porte e finestre praticabili, che avrebbero offerto innumerevoli occasioni per entrate, uscite e azioni di spionaggio.

La casa era un punto di riferimento decisivo per gli attori, poiché ogni ruolo era legato a una famiglia e quindi alla sua abitazione (Pantalone e sua figlia, il giovane innamorato e il suo servo, e così via). Era il capocomico che, quasi come un regista, si incaricava di chiarire ai suoi compagni la distribuzione delle case, oltre a leggere un breve "argomento", una sorta di resoconto degli antefatti che precedevano gli avvenimenti della commedia vera e propria, e che sarebbero stati richiamati durante il suo svolgimento. Dopo aver dato queste sommarie istruzioni, il cosiddetto **corago** esponeva l'intreccio, e suggeriva gesti e azioni, ma naturalmente quasi tutta l'interpretazione era affidata all'esperienza degli attori.



Il celebre attore Francesco Andreina che diresse la Compagnia dei Gelosi, fu uno degli interpreti più famosi della maschera di Capitan Spaventa.

Tutto ciò avveniva poche ore prima dello spettacolo. Prove, nel senso moderno del termine, non sembra che ce ne fossero. Immediatamente prima dell'inizio della rappresentazione, uno dei personaggi, già mascherato, recitava un prologo che non aveva niente a che vedere con i fatti della commedia, ma serviva per illustrare simpaticamente le qualità dei personaggi.

Si è già accennato al rapporto strettissimo che si creava sovente tra maschera e attore, tanto che l'uno si identificava con l'altra, e viceversa. E si è già detto del talento, della cultura, della grandissima capacità affabulatoria che il vero, grande comico dell'arte doveva possedere, il "singolare talento" che si tramanda di generazione in generazione, e che finisce per creare le famose **dinastie di attori**.



L'illustrazione raffigura la bottega di un artigiano intento a fabbricare maschere, insieme a un cliente in attesa.



Comici in viaggio, da un'incisione del celebre Jacques Callot (1592-1635), che dedicò ai personaggi della Commedia dell'arte una serie di incisioni.

«La famiglia **Biancolelli** può servirci d'esempio. Il primo Biancolelli che conosciamo è un **Francesco**, vissuto nella prima metà del Seicento: sposò Colombina, figlia di un Pantalone. Il loro figlio, nato nel 1636, diventò un famosissimo Arlecchino, noto con il soprannome affettuoso di **Dominique**; sposò

un'Eularia, figlia di una Florinda. Una delle sue figlie diventò popolare nella parte di Isabella, una lo diventò ancor più come Colombina, suo figlio recitò prima come Arlecchino, poi come Pierrot e come Trivellino. Anche la moglie di questo figlio veniva dalle scene (era figlia di uno Scaramuccia e di sua moglie Marinetta) e la tradizione familiare fu continuata dalla loro figliola Maria Teresa, che nel 1762 calcava ancora le scene» (A. Nicoli). Un filo che si dipana per quasi un secolo e mezzo, e che sembra ricalcare un canovaccio di una rappresentazione.



Il successo riportato dalla Commedia dell'arte in Europa, in particolare in Francia, si dovette soprattutto alla Compagnia dei Gelosi.

Eppure occorre mettere al bando ogni facile romanticismo, e tenere sempre a mente che la carriera degli attori della Commedia dell'arte, ancor più di quella dei colleghi “seri”, era costellata di frustrazioni, fatiche, disagi. Sono molte le corrispondenze di attori giunte fino a noi, ma, sorprendentemente, un numero molto ridotto di esse offre resoconti o testimonianze relative all'arte e alla messinscena. Vi si leggono piuttosto lamentele, rivalità, conflitti che non di rado determinavano lo scioglimento di compagnie anche acclamate. Per esempio, nel 1614, **Giovan Battista Andreini** scriveva al duca di Mantova: «Era tutta questa compagnia in arme, ma più s'offendevano con la lingua arrotata che con il ferro [...] lodato Dio, accomodai il tutto, ma che? Feci per l'appunto come colui che per un poco ripara a una gran corrente d'acqua, che da un poco rompendo ogni riparo più impetuosamente che mai l'acqua scorre et inonda».

Questa missiva testimonia inoltre lo **stretto rapporto** intercorrente **tra compagnie di attori e signori cittadini**, che ne diventavano patroni e protettori. Le compagnie più importanti migravano da una corte all'altra, corteggiate e contese a testimonianza del prestigio e della liberalità dell'uno o dell'altro principe, e ricoperte di doni e onori, salvo attirarsi con altrettanta facilità le ire del signore di turno. Così accade, per esempio, ad Angelo Costantini (vedi la scheda *Scaramuccia*) inventore della maschera di Mezzettino, nonché autore della *Vie de Scaramouche*, biografia picaresca di **Tiberio Fiorilli**, imprigionato per vent'anni solo perché aveva osato corteggiare l'amante del protettore che lo aveva fatto nobile. Naturalmente questi onori, con tutti gli inconvenienti che ne conseguivano, toccavano solo alle compagnie maggiori, non certo a quelle scalciate che allestivano i loro spettacoli nelle piazze e nei mercati.

Tutti, però, avevano in comune i disagi legati a una vita nomade: condizioni atmosferiche avverse, scorrerie di banditi, pedaggi e gabelle. Fastidi spesso, per fortuna, compensati da successo e fama presso nobiluomini e popolani.

La compagnia considerata più rappresentativa dello spirito della Commedia dell'arte è senza dubbio quella dei Gelosi (*vedi la scheda L'improvvisa*), attiva nella seconda metà del XVI secolo. I suoi autori (fra cui **Flaminio Scala**, che ha raccolto oltre cinquanta scenari, consentendo ai posteri di poter intravedere, sulla pagina scritta, le tracce dello straordinario dinamismo degli spettacoli) e attori portano la commedia al vertice della complessità e della compiutezza, e al perfetto equilibrio tra tradizione accademica e invenzioni buffonesche, recitazione e contenuto, imponendo di fatto un modello di eccellenza.

La sfavillante carriera di Tristano Martinelli

Il primo grande Arlecchino italiano, mantovano, aveva il racket delle attività teatrali in tutto il territorio dei Gonzaga. Dotato di grande tecnica scenica, era soprattutto uno straordinario parlatore, l'unico comico dell'epoca che non ha lasciato raccolte stampate di canovacci, ma un bizzarro libro di pensierini, disegni e pagine bianche sulla sua maschera.

Cominciò come vero e proprio buffone, irridendo il potere, e trascinando dietro di sé il popolo [...] dava spettacoli grezzi in cui il servo sciocco riusciva sempre ad avere la meglio sui padroni [...] ma ai potenti, quelli veri, vendette la fedeltà del popolo che aveva conquistato in nome dell'avversione al potere costituito: riferito all'oggi, Tristano Martinelli si offrì come un procacciatore di voti. E i Gonzaga lo usarono per tenere sotto controllo gli umori popolari. In cambio, gli offrirono la possibilità di gestire in prima persona l'organizzazione degli spettacoli popolari su tutto il territorio. In altre parole, questo Arlecchino esigeva una tangente legale da tutti coloro che davano rappresentazioni a Mantova e dintorni. Sicché si arricchì rapidamente, e piuttosto che accumulare denaro a Mantova, scelta che avrebbe potuto esporlo alle maldicenze del pubblico, per il quale era simbolo anarchico del popolo sottomesso e fantasioso, scelse di affidare i propri capitali al Monte di Pietà di Firenze, entrando nelle simpatie della corte medicea. Maria de' Medici chiamò sovente Tristano Martinelli a recitare a Parigi. Fu il primo grande attore italiano a emigrare in Francia, e seppe subito sfruttare l'occasione per diventare mediatore delle tante compagnie che dai primi anni del Seicento scelsero Parigi come meta prediletta. Neanche le più grandi celebrità dell'epoca come Giovan Battista Andreini poterono sottrarsi, giacché era di moda tra duchi e regnanti scambiarsi in dono le più apprezzate compagnie di comici.

N. Fano, *Le maschere italiane*.

Gli specializzati in parti serie studiavano i classici e la retorica, quelli in parti più ridicole e buffonesche attingevano al vastissimo patrimonio giullaresco di miti, favole e canzoni. Ognuno dei suoi membri arricchiva personalmente il patrimonio e il "vissuto" delle singole maschere, e si cimentavano con i generi più disparati: dalla commedia alla tragedia, alla pastorale, ma sempre con un tocco particolarissimo.



Arlecchino corteggia Colombina. Non di rado queste situazioni sceniche si ripetevano tali e quali nella vita quotidiana della compagnia: nascevano così le celebri dinastie di attori.

Lingua e fortuna

La Commedia dell'arte è il prodotto del genio italiano, è una caratteristica esclusiva del suo teatro e pur sollecitando la nascita di nuove forme teatrali in Paesi stranieri, essa non riuscì a essere imitata in modo preciso e completo. Pur tuttavia la Commedia dell'arte non sarebbe arrivata a un tale sviluppo se non fosse stata grettamente nazionale» (K. Miklasevskij). La tesi è convincente e ci spinge a prendere in esame un aspetto fin qui trascurato, la **novità linguistica** che il “nuovo” teatro impose.

Sebbene nel Rinascimento artisti e letterati italiani operino un po' dovunque in Europa, l'Italia era in questa fase storica divisa nel territorio e nella lingua. Il dialetto toscano, considerato lingua “nazionale”, era infatti ritenuto eccessivamente libresco, più adatto alle prediche in chiesa che ad altri usi. Persino a corte se ne faceva volentieri a meno, tanto che la *Gerusalemme Liberata* del Tasso dovette essere pubblicata in cinque dialetti diversi prima di incontrare il favore della pur ristretta cerchia di lettori cui si rivolgeva. La Commedia dell'arte operò in questo senso una vera e propria rivoluzione: portò infatti sulle scene attori che, a seconda dei personaggi e dei ruoli, parlavano **dialetti diversi**; cosicché risultava davvero difficile a chi assisteva allo spettacolo non identificarsi in un conterraneo di cui si apprezzavano l'incisivo **realismo linguistico** e le sottili **sfumature** che solo il dialetto era in grado di comunicare. Le acrobazie, le danze, gli intermezzi musicali rendevano poi onore alla **propensione cosmopolita** di questo genere poiché, nelle rappresentazioni all'estero, concorrevano a chiarire con i gesti alcuni significati linguisticamente oscuri.



Pulcinella e Pantalone, ritratti da Pier Leone Ghezzi, pittore e scenografo romano vissuto tra il Seicento e il secolo successivo.



La maschera di Brighella proposta da una delle figurine della collezione Liebig.

A questo proposito è necessaria una precisazione: non bisogna pensare che l'uso del dialetto rimandasse all'appartenenza a una data classe, oppure fosse un segno di mancanza di cultura. Nel Cinquecento e nel Seicento, infatti, la normalità linguistica era proprio costituita dai dialetti nazionali e locali, e la Commedia dell'arte valorizzò a fondo questa varietà di linguaggi, sia per rendere più ricco e complesso il disegno dello spettacolo, sia per conferire un carattere distintivo a ciascun membro della compagnia: bergamasco, napoletano, bolognese, veneziano, tutti insieme componevano una vivace sinfonia vocale, cui non di rado gli attori aggiungevano altre note, e il peculiare uso della lingua diventò un carattere fine a se stesso.

Oltre che in Italia, *l'improvvisa* conobbe grandissimo successo in Francia, dove come *Comédie Italienne* sopravvisse per circa due secoli, dall'epoca di Carlo IX fino alla Rivoluzione, quando decadde per via delle mutate condizioni sociali e del cambiamento dei gusti del pubblico. Qui, alla fine del Seicento, il genio teatrale di **Molière** seppe combinare originalmente la lezione italiana con quella spagnola. E la sua riforma ispirò quella settecentesca di **Carlo Goldoni**, il quale associò allo studio del carattere (che si sostituì alla maschera) quello dell'ambiente. Ma il successo delle compagnie di comici italiani fu celebrato anche in Spagna e in Austria a riprova di come, nonostante le diversità linguistiche, l'accentuazione mimica favorisse la comprensione di un genere che portò il teatro nelle piazze, sottraendolo al chiuso delle accademie e dei salotti aristocratici. E si trattava di un teatro vario, acceso, pronto a divertire, schietto e impudico, pieno di situazioni inaspettate ed entusiasmanti per un pubblico che desiderava soltanto svagarsi e vivere allegramente.

Trionfo, declino, rinascita

La storia della Commedia dell'arte è particolarmente complessa, perché segue filoni di sviluppo distinti: **nacque all'interno dei confini italiani**, ma ben presto varie compagnie intrapresero **fortunatissime tournée all'estero**, in particolare a Parigi, che in alcuni periodi addirittura sostituì Venezia o Firenze come centro propulsore; inevitabilmente, poi, i metodi elaborati all'estero, a contatto con i teatri nazionali, furono portati in Italia, dove influenzarono lo sviluppo del genere. Anche le questioni linguistiche furono decisive: se le commedie potevano essere tradotte in francese o in spagnolo abbastanza agevolmente, non così accadeva in Inghilterra o in Germania, dove gli italiani furono sempre considerati troppo “forestieri”, e si preferì porre l'accento sulle caratteristiche della presenza mimica e delle acrobazie degli spettacoli.

Ma già prima della “emigrazione”, il cui culmine giunse verso la fine del Seicento con la fondazione a Parigi del teatro della *Comédie Italienne*, erano intervenuti dei nuovi fattori, per alcuni critici sintomi di degenerazione. Innanzi tutto, la crescente **importanza dell'influenza napoletana**, con la sua vitalità sfrenata e la creazione di nuovi personaggi, e il sempre più evidente **protagonismo degli attori**, che iniziò a minare lo “spirito paritario” e l'armonica collaborazione della commedia delle origini, in cui tutti i personaggi avevano il medesimo rilievo. Anche la permanenza a Parigi portò a diversi cambiamenti: nonostante le lingue fossero affini, solo una piccola parte del pubblico poteva apprezzare le diversità dei dialetti e le raffinatezze dell'improvvisazione: si iniziò così a fare un ricorso sempre più massiccio ai macchinari teatrali, a scenografie d'effetto, tanto diverse dalle semplici “case” e piazzette delle scene italiane. Attori come **Tiberio Fiorilli (Scaramuccia o Scaramouche)** e **Dominique** (Domenico Biancolelli) nella parte di **Arlequin** divennero veri e propri divi, prestando il loro carattere ai personaggi che interpretavano, anziché il contrario: Pantalone e Arlecchino si avviavano a non avere più una personalità e un'esperienza proprie. Fiorilli smise addirittura di portare la maschera, per assecondare le sempre più numerose richieste del pubblico in tal senso. Inutile dire che così veniva meno la caratteristica fondamentale dell'originaria Commedia dell'arte, una delle principali fonti del suo fascino.

Per le stesse ragioni si ricorse sempre più alla **pantomima**, anche da parte di attori celebri: canti, danze, acrobazie sostituirono sempre più spesso le parole. Si verificò anche il fenomeno opposto: gli attori iniziarono a recitare in francese: ma ovviamente non improvvisavano più, bensì imparavano a memoria testi scritti in precedenza.



Il burattinaio, in un disegno fine Seicento.

Anche quando la Commedia dell'arte cade in declino, il teatro dei burattini e delle marionette ne continua la tradizione negli spettacoli di strada, in chiave grottesca e satirica.

Così andò perduta anche la fondamentale componente della improvvisazione. Tuttavia le novità non si fermarono qui. Le stravaganze e le vicende inverosimili si moltiplicarono, divenendo fini a se stesse e non più congegnate allo scopo di far procedere l'azione. Fecero ingresso negli scenari nuovi personaggi, mutuati dalla mitologia, dalla tragedia o dai drammi pastorali. Per la prima volta, vennero introdotti temi di attualità, allusioni alla politica, e anche qualche vena di satira, elementi che talvolta portarono addirittura alla chiusura di teatri. Poi, nel Settecento, fece la sua comparsa **Marivaux**, che

condusse ai vertici del successo la *Comédie Italienne*, ma se ne allontanò quant'altri mai per la raffinatezza delle atmosfere, delle vicende, della sensibilità. Arlecchino era spesso il protagonista, ma i suoi antichi compagni erano ormai scomparsi dalle scene. Accanto ai fasti dei teatri, fiere e mercati francesi si impadronirono a loro volta della Commedia dell'arte: acrobazie, lazzi, motti e volgarità, tutto rigorosamente in francese, presero il sopravvento. Spettacoli popolarissimi, ma alquanto lontani dallo spirito originario della Commedia dell'arte.



L'attore Jacques Lecoq in una delle sue celebri performance mimiche di Pantalone.



Il teatro napoletano contemporaneo ha trovato uno dei suoi maggiori interpreti in Eduardo de Filippo, che, dando vita a Pappagone (interpretato da Peppino de Filippo, suo fratello), riprese la caricatura della maschera tradizionale di Tartaglia, balbuziente logorroico.

Anche in Italia, molte compagnie iniziarono a presentare spettacoli di infima qualità, con pessimi attori. Si palesava sempre più la necessità di una riforma. Con **Carlo Goldoni**, sopravvenne un cambiamento decisivo: amante della commedia ed estimatore della bravura degli attori italiani, stravolse a tal punto le regole del genere da minarne le stesse fondamenta. Goldoni portò nella commedia tre nuovi elementi. Innanzi tutto, il **carattere**: personalità individuali, con qualità ben definite, diverse da quelle generiche della Commedia dell'arte. In secondo luogo, un **fine morale**: le sue vicende non dovevano solo divertire, ma anche istruire. Infine, la **critica sociale**, nelle forme del realismo, cioè la presentazione di un universo fittizio di realtà quotidiana. Tutto ciò comportò **l'abbandono quasi totale dell'improvvisazione e delle maschere**, sia perché impedivano agli spettatori di seguire il susseguirsi delle emozioni sul viso degli attori, sia perché sottolineavano qualità generali, anziché individuali. «La maschera deve per forza di cose far sempre gran torto all'interpretazione dell'attore, sia nella gioia, sia nel dolore; che sia innamorato, adirato o in vena di scherzare, è sempre lo stesso pezzo di cuoio che si mostra. Ha un bel gesticolare e cambiare tono: non potrà mai esprimere con i tratti del viso, che sono gli interpreti del cuore, le diverse passioni da cui è agitata la sua anima» (C. Goldoni). Inizialmente, il commediografo incontrò molte difficoltà nel fare accettare queste innovazioni, non solo nel mondo del teatro, ma soprattutto all'esterno. Le innovazioni di Goldoni, in realtà, si saldavano perfettamente con il nuovo clima culturale e filosofico dell'Età della Ragione, che si era venuto a creare nel Settecento. «In tutta l'Europa si diffuse l'idea di un teatro realistico, fondato sull'osservazione diretta e la sensibilità, profondamente attento ai problemi sociali; un teatro che, con i mezzi del ridicolo e della commozione, avrebbe mostrato alla società i suoi difetti e i suoi mali, aiutandola a correggersi. La commedia sentimentale e la tragedia borghese in Inghilterra, il *drame* in Francia, il teatro goldoniano in Italia rientrano tutti in un unico, irresistibile, movimento [...] Fu un movimento serio, "filosofico", che guardò con evidente disdegno, persino con disgusto, a tutti gli spettacoli privi di valore educativo. Nessuno avrebbe mai potuto sostenere che la Commedia dell'arte fosse educativa: e quindi questo movimento si propose il compito non di infondere un nuovo spirito nei vecchi scenari, ma di bandirli completamente. L'Età della Ragione non sapeva che farsene della fantasia» (A. Nicoli).

Per quasi tutto l'Ottocento, la Commedia dell'arte cadde in un oblio pressoché totale, fino alla pubblicazione dell'opera di **Maurice Sand**, *Masques et bouffons*, che ne tracciava una storia sommaria, e diede inizio alla rinascita dell'interesse verso il genere da parte degli studiosi, che cominciarono a raccogliere e ad analizzare documenti e lettere. L'interessamento degli uomini di teatro, invece, iniziò a risorgere nel secondo e nel terzo decennio del Novecento, ma ebbe il suo culmine negli anni Cinquanta e Sessanta. In Italia, è rimasta storica la messa in scena al Piccolo Teatro di Milano del *Servitore di due padroni*, con un eccezionale **Marcello Moretti** nella parte di Arlecchino e la regia di **Giorgio Strehler**. Non si può parlare propriamente di Commedia dell'arte, visto che l'opera è di Goldoni, e quindi i dialoghi sono stati scritti e imparati a memoria dagli attori, ma non sembra esagerato dire che probabilmente questa messa in scena ne ricalca fedelmente lo spirito, soprattutto

grazie al “mestiere” degli interpreti. L’artigiano, scultore e pittore **Amleto Sartori** fu il principale artefice della rinascita della maschera come strumento dell’attore, che tornò a essere un mezzo di indagine e di svelamento della personalità umana e animalesca nel contempo. Negli stessi anni il premio Nobel **Dario Fo**, uno dei maggiori protagonisti della cultura italiana contemporanea, inizia con il suo teatro un percorso di riscoperta delle tradizioni dei giullari medievali, delle origini e della ricchezza della cultura popolare, usando la farsa, l’ironia e il grottesco come armi per una veemente critica del potere.



Il premio Nobel Dario Fo, nel suo percorso teatrale, ha riscoperto origini e ricchezza della cultura popolare e della Commedia dell'arte.



A Venezia può essere sufficiente una spesa di poche centinaia di euro per acquistare un costume, e rivivere così in prima persona l'eccitante atmosfera del Carnevale settecentesco.

Venezia e le maschere

La morte della commedia a soggetto, soppiantata da quella di carattere, introdotta dalla riforma goldoniana del teatro, segnò il tramonto di un genere che l'anacronistica polemica di **Carlo Gozzi** tentò invano di salvare dalla decadenza. Ciò non significò tuttavia la fine delle maschere, protagoniste indiscusse del Carnevale e oggetto di ricerca e studio appassionati nell'opera di **Giovanni Cocchi** che nel 1882 fondò la Società delle maschere italiane risorte. A lui, brillante Arlecchino, e alla compagnia da lui creata e diretta, il teatro italiano dovette una breve ma esaltante stagione nel corso della quale i palcoscenici delle principali città riconobbero le storie avventurose e i personaggi *dell'improvvisa*. Ma è soprattutto nel **Carnevale di Venezia**, città dove nel Settecento la ricorrenza assunse i toni di una festa splendida e infinita, che lo spirito della Commedia a soggetto annualmente rivive.

Circostanziati e frequenti documenti giudiziari riguardanti l'uso delle maschere e le restrizioni a questo relative ci informano di una **tradizione antichissima** nella città della laguna. A Venezia lo spirito libertino fu da tempi memorabili combattuto a suon di decreti che impedivano di girare mascherati di notte, di introdursi mascherati all'interno di luoghi sacri o di associare alla maschera la dotazione di

armi. Nonostante la minaccia di pene severe, uomini mascherati da donne continuarono tuttavia a "visitare" i conventi e i giocatori d'azzardo si presentavano regolarmente mascherati al tavolo da gioco per non essere riconosciuti dai propri creditori. Sul finire del Settecento una legge della Repubblica si schierò in difesa dell'onore di famiglia, proibendo alle donne di recarsi a teatro senza maschera, ma quando la città dei Dogi cadde sotto il dominio degli Austriaci, il nuovo governo limitò il permesso di usare le maschere alle sole feste private.

Tra le maschere più usate c'erano la moretta, la bauta comprensiva della larva o volto, il domino.

La **moretta**, di origine francese e generalmente completata da velette e cappellini, era una maschera di velluto nero di solito indossata dalle donne, dal momento che ben si adattava a sottolinearne i lineamenti. **Era una maschera muta**, poiché chi la portava la teneva attaccata al viso grazie a un bottoncino che bloccava con la bocca ed era in conseguenza di ciò impedito di parlare.

La **bauta** comprendeva un mantello nero molto ampio che scendeva dal capo fino a metà persona ed era completata da un cappello a tre punte e da una maschera bianca (la **larva** o **volto**) con il labbro superiore allargato in modo da deformare il timbro della voce di chi la indossava e da renderlo quindi irriconoscibile. Popolarissimo tra gli uomini e le donne, e non solo nel periodo del Carnevale, questo travestimento era

spesso usato per coprire con l'anonimato comportamenti clandestini licenziosi, o per evitare di mostrare in pubblico gioielli e abiti eleganti che il governo della Repubblica condannava come manifestazioni di spreco.



Un quadro del pittore veneziano Pietro Longhi (1702-1785) nel quale compaiono personaggi variamente mascherati. Fra i travestimenti si riconoscono la bauta, che comprendeva una maschera bianca, la larva (o volto), un cappello a tre punte e un mantello nero che scendeva dal capo fino a metà persona; e la maschera nera (o moretta).

Il **domino**, maschera che deriva il suo nome dalla formula ecclesiastica *Benedicamus Domino*, era infine un semplice mantello con cappuccio, nato forse come forma di derisione dell'abito dei religiosi, poi divenuto maschera.

Questi sono i travestimenti, anche se poi i veri protagonisti del Carnevale veneziano sono gli Arlecchino, i Pulcinella, i Pantalone, i Brighella e le Colombina, che nei giorni precedenti la Quaresima colorano calli e piazze, mescolandosi originalmente a maschere che vivono grazie alla contaminazione da modelli preesistenti e alla fervida creatività di sempre nuovi inventori.

Lo zanni

Zanni o **zani**, secondo le pronunce toscana e veneta, è un sostantivo comune derivato dal nome proprio **Giovanni** modificato dall'uso dialettale. Lo scenario geografico che ne accolse i natali è la Valle Padana dove le compagnie teatrali che qui erano attive nel XV secolo annoveravano questo tipo tra i loro personaggi. Di solito vestito con l'abito del contadino o del facchino (pantaloni sformati sovrastati da una blusa lacera), lo zanni s'identificava allora con un **rozzo villano**, generalmente originario delle valli bergamasche, incolto, poverissimo e abituato a esprimersi alla maniera oscura (ma non lo era per gli spettatori della zona) del **dialetto locale**.

Di solito il termine di zanni non era usato da solo: era infatti per lo più accompagnato da epiteti burleschi, immancabilmente riferibili al cibo di cui il personaggio era alla costante ricerca. Una **fame atavica** s'intravedeva allora dietro espressioni come **Zan Salsiccia**, **Zan Polpetta** o **Zan Pagnotta** anche se le diversità erano solo apparenti, di facciata, e la sostanza del personaggio era ogni volta identica. Qualcuno ha poi messo l'accento sul carattere demoniaco dello zanni, il cui abito bianco starebbe a simboleggiare le anime dei morti: l'interpretazione è da provare, sebbene valga a sostenerla l'osservazione che nel "mondo alla rovescia" proposto dalla ricorrenza del Carnevale il buffonesco e il demoniaco s'incontrano.



Una delle tante rappresentazioni di zanni. Segni caratteristici della maschera sono il cappello verde a punta e il bastone.



Il personaggio dello zanni conserva alcune delle caratteristiche del tipo dell'uomo selvatico, mezzo uomo e mezzo bestia, d'ispirazione mitologica e vero e proprio personaggio letterario nell'Orlando innamorato del Boiardo. La stampa illustra tre varianti del personaggio mentre la scritta recita: «Facciamo Mattinate a la Morosa, Ch'allegrati ual' buslecca, e ual pelosa».



Altra rappresentazione di zanni.

Come si può osservare, in questo caso il costume è assai diverso. Secondo le fonti, si tratta di una maschera utilizzata in Francia durante il regno di Enrico III.

Il colore bianco dell'originario costume scenico si confermò nella Commedia dell'arte dove **lo zanni fu il servo per antonomasia e ricoprì un ruolo di spicco**. Furbo per necessità, in quanto nato e cresciuto in un mondo ostile che l'ha truffato relegandolo a un ruolo sociale subalterno, il nuovo zanni è il tipo di uomo costretto ad arrangiarsi per sbarcare il lunario. Ha fame ed è quindi perennemente impegnato nella ricerca di cibo e, pur di ottenere il suo scopo, si prende gioco della dabbenaggine altrui, salvo infine dover amaramente constatare che c'è qualcuno ancora più furbo di lui. Nel mondo dello zanni non è necessaria alcuna specializzazione; quel che serve è semmai il contrario: sapersi adattare alle circostanze più diverse per ricavarne il massimo del vantaggio. Sorretto da **un'astuzia istintiva**, il servo vive in una dimensione di vita per così dire primitiva ma proprio per questo vera, immediatamente comunicabile e condivisibile da chi, in quanto uomo, prima che persona o soggetto sociale, ha dei bisogni primari da soddisfare.

Catalogo (incompleto) di nomi di zanni (G.M. Raparini)

Arlichino, Truffaldino, Trivellino, Tracagnino, Tortellino, Naccherino, Gradellino, Mezzettino, Polpettino, Nespolino, Bertoldino, Fagiuolino, Trappolino, Zaccagnino, Sia Pasquino, Tabarrino, Passerino, Bagatino, Bagolino, Temellino, Fagottino, Pedrolino, Fritellino, Tabacchino.

Successione vertiginosa di lazzi nel finale del primo atto della *Finta notte di Colafronio*

Zanni guarda quella collana e vi fa sopra molti assegnamenti. Pulcinella in disparte fa proposito di rubargliela; presto si veste da diavolo, mette le mani su la collana; Zanni ha paura, lascia la collana e fugge. Cola, che in disparte ha visto il tutto, viene vestito da morte, mette le mani su la collana; Pulcinella impaurito la lascia e fugge. Pandolfo e Ubaldo, che hanno osservato, vengono vestiti da birri, fingono voler menar prigioniera Cola; lascia la collana, si difende da birri con le scoreggiate e fugge finendo l'atto primo.

Sulla scena gli zanni erano generalmente due: al primo, tradizionalmente scaltro, era affidata una parte essenziale nello sviluppo della storia; al secondo, il servo sciocco e babbeo, spettavano le trovate burlesche e i lazzi. Alla prima categoria

appartiene Brighella, alla seconda Arlecchino che ebbe poi un fratello nel napoletano Pulcinella. Ma la realtà era più complicata di quanto questa semplice dicotomia non lasciasse supporre. Per prima cosa, non in tutte le commedie gli zanni avevano caratteristiche contrastanti: a volte erano entrambi sciocchi, altre entrambi astuti, altre ancora quello apparentemente più stupido ingannava quello che sembrava più astuto (o il contrario). «Invece di pensare a un personaggio completamente stupido e a un altro completamente intelligente, dovremmo considerare questi personaggi simili, in un certo modo, a Stanlio e Ollio: è difficile dire chi dei due sia il meno stupido e il più scaltro» (A. Nicoli). In diverse commedie, poi, comparivano due servi di cui uno aveva un nome specifico (per esempio, Arlecchino), mentre l'altro era chiamato semplicemente Zanni. Anche se “zanni” fu dunque una sorta di sinonimo di “buffone” o “servo comico”, questa parola fu molte volte anche usata come nome proprio di un personaggio. Per esempio, nello scenario *La schiava*, uno dei più antichi della Commedia dell'arte, il servo di Pantalone si chiamava Zane, e gli faceva da contrappunto Burattino, servo di Leandro. Probabilmente, Zanni fu il tipo originario di servo comico, a cui in seguito si affiancarono altre figure di servi, che gradualmente ebbero maggior fortuna e ne presero il posto, mentre “zanni” restò a indicare il significato generico. Allo stesso modo, al costume originario bianco si aggiunsero altri abiti di scena, che pian piano sarebbero diventati caratteristici di personaggi particolari: quello largo, con pantaloni e blusa ampi e sformati (che ritroveremo in Pulcinella), quello attillato, e quello a toppe (che prenderà la sua forma più compiuta con Arlecchino). È possibile anche incontrare zanni che non sono servi, ma mezzani, barbieri, contadini, addirittura locandieri. Quale che sia la sua posizione sociale, lo zanni era sempre un buffone rozzo, ignorante, vendicativo, che cercava di



ingannare gli altri ma si lasciava a sua volta imbrogliare facilmente. In ogni modo, non aveva una personalità troppo definita, che avrebbe acquistato in seguito con il nome e il ruolo dei vari Arlecchino, Brighella, Frittellino, Francatrippa. La sua funzione nelle commedie era determinata soprattutto dalle esigenze sceniche, che spesso lo rendevano protagonista di lazzi e scherzi scurrili. I lazzi, frammenti comici e buffoneschi, erano sovente isolati rispetto all'azione drammatica, e avevano vita propria, tanto da poter essere spesso utilizzati nella stessa identica forma in altre commedie. I lazzi avevano la funzione di pausa colorata e vivace, ed erano prediletti dagli attori perché consentivano di abbandonarsi alla gestualità e alla mimica. Stava all'autore legarli in maniera armonica alla trama, e all'attore far sì che non perdessero la loro freschezza: il lazzo rischiava con il passare del tempo di trasformarsi in uno stantio riempitivo, tanto più scurrile quanto più era slegato dall'azione.

Acrobazia scenica di uno zanni, sinonimo di “buffone” o “servo comico”.

Brighella

Sebbene inferiore a quella di Arlecchino, la notorietà di **Brighella** ha fatto sì che il suo nome entrasse nell'uso comune (ancora oggi “fare il brighella” significa infatti comportarsi in modo poco serio, fare il burattino).

Anch'egli è bergamasco e deriva dalla tradizione degli **antichi mimi**. Il suo appellativo viene dal verbo “brigare” che è una delle caratteristiche del personaggio: briga, intriga, imbroglia; d'altra parte il suo nome evoca anche il termine “brigante”.

Primo fra gli zanni della Commedia dell'arte, Brighella era il servo astuto e opportunista, campione nell'ordire intrighi, malizioso e furfante, lascivo e crudele, ladro e insolente, all'occasione ubriacone e assassino. La sua lealtà, sia che fosse il servo fedele di un gentiluomo o il valletto di un boia,

poteva essere facilmente comprata, ma la sua propensione al sentimentalismo lo rendeva il consigliere fidato degli innamorati. La sua scaltrezza beffarda era in contrasto con i colori delicati del suo costume, secondo questa curiosa autopresentazione, raccolta da Renato Simoni: «La divisa che porto bianca e verde vuol significare, bianco, perché ho carta bianca in mano per saper fare e disfare quando mi piace, verde, perché coi raggiri della mia testa, conservo sempre verdi i desideri dei miei clienti». Sembra quasi che Brighella riassume nella propria figura tutto quello che c'era di più lascivo e sregolato tra i buffoni e i pagliacci che, prima che le maschere ascendessero alle glorie dei teatri, girovagavano per le fiere di campagna e le taverne.



Una suggestiva e panoramica veduta di Bergamo alta, patria di Brighella.

Il costume scenico di Brighella e le sue varianti nel tempo.



Il personaggio originario è destinato con il tempo a mitigare i tratti più estremi del suo carattere e a valorizzare piuttosto gli aspetti che ne faranno una sorta *difactotum* che di tutto si occupa, ma cui sta a cuore soprattutto di vigilare sugli interessi del proprio padrone. Talvolta, nelle commedie di Goldoni, Brighella è diventato anche un buon locandiere, in grado di preparare pranzi gustosi, o un servitore fedele che dispensava sempre

buoni consigli. Quando, a cavallo tra Settecento e Ottocento, perse i tratti più rozzi e primitivi del suo carattere, per conservare l'astuzia e la malizia, egli iniziò a essere considerato la caricatura dell'uomo di Bergamo città, contrapposto al candore e alla rozza semplicità di un Arlecchino sceso venuto dalla provincia e dal contado. Anche il suo **costume di scena** si modificò fino ad assumere l'aspetto definitivo che conservò per tutto il XVII e il XVIII secolo. La larga gonna bianca orlata di verde della maschera originaria lasciò il posto a una casacca indossata sopra ampi pantaloni decorati con nastri verdi. A completare l'abbigliamento era poi un mantello con passamanerie dello stesso colore. Accessori vari arricchivano l'insieme: un bastone (il **batocio**, vale a dire lo strumento utilizzato per rimestare la polenta) che in seguito si trasformò in uno spadino, un'ampia borsa di pelle, entrambi attaccati a una cintura, e un berrettone bianco i cui profili richiamavano, nella foggia e nel colore, quelli del vestito (e che sostituì l'originario copricapo a larghe tese con decorazione di piume nere). Le scarpe e la cintura, o color giallo o color cuoio, sono variamente raffigurate. La **mezza maschera** di tinta verde-oliva, che lasciava intravedere uno sguardo licenzioso, comprendeva un naso aquilino ed era indossata sopra una folta barba, nera e irsuta, e su un bel paio di baffi da cavaliere pettinati a rastrelliera.

Un repertorio di Brighella

Esclama: «Quando la furberia mi scrive, si degna di darmi il titolo di fratello»... e se uno gli grida: «Pezzo d'asino», lui risponde: «Beato lei che ha avuto la fortuna di nascere intero»; mentre, quando è in vena di modestia, replica: «Confesso che se non ci fosse lei a questo mondo, sarei il più grande asino vivente». Sempre in busca di quattrini, o scroccati, o truffati, o rapinati, disprezza i poveri che hanno «l'abito infermo, le fodere agonizzanti e i bottoni defunti, senz'anima», e deride i ricchi decaduti, «padroni di tre feudi: Castellamento, Villa Povera e Borgo Lagrimoso», magri anfitrioni, alla tavola dei quali non si beve che malvasia di nuvole, e moscatello di cisterna. Per conto proprio, egli avrà tutti i difetti, ma non quello di essere un ciarlone. Se gli confidano un segreto, non lo rivela che a due persone, un maschio e una femmina, cioè al Pubblico e alla Comunità; e, nei momenti gravi, sarebbe sempre disposto a giurare sul proprio onore, e non lo fa soltanto perché, in quel giorno, l'onore non l'ha indosso.



Mezzettino, una variante della maschera di Brighella, da cui deriva e con cui inizialmente condivideva il costume di scena. Quello con cui è diventato famoso è però diverso, e si dovette all'invenzione di Angelo Costantini, che per primo indossò pantaloni, tunica, mantello e cappello a vivaci strisce bianche e rosse.



Attori comici italiani e francesi impegnati su una scena parigina. Il dipinto risale al 1670; sulla destra, in secondo piano, la tradizionale celeberrima coppia: Brighella e Arlecchino.

Il modo di parlare di Brighella e il suo **gesticolare** erano decisamente più sobri di quelli di Arlecchino, improntati a una maggior misura e tanto più controllati, quanto più con il tempo il personaggio mitigò le proprie scelleratezze. Nota era infine la sua abilità nel suonare vari strumenti musicali.

Molti beniamini del pubblico si cimentarono in questo ruolo amato innanzi tutto per il suo incessante contributo alla complicazione degli intrecci oltre che per la scontata prevedibilità dei comportamenti. Tra questi ci fu **Giuseppe Angeleri** che il Goldoni menziona nelle sue *Memorie* ricordando come, vergognandosi di recitare questa parte nel suo paese dove la famiglia occupava una posizione di spicco, cedette tuttavia infine al suo genio teatrale. Ma ne ricavò una tale emozione che morì subito dopo averla interpretata quando, soddisfatto, si fu ritirato dietro le quinte.

Arlecchino

La maschera di Arlecchino, il più noto e amato personaggio della Commedia dell'arte, nelle sue numerose varianti.



Arlecchino è una delle maschere più famose della Commedia dell'arte, un personaggio destinato per i suoi tratti caratteristici ad assurgere a vero e proprio modello scenico, oltre che di comportamento. Negli scenari altri nomi di zanni ricorrono più frequentemente di quello di Arlecchino, che tuttavia, fin dalla prima volta in cui comparve sulle scene nel Seicento, è quello che più si è imposto nell'immaginario degli intellettuali e del pubblico di tutto il mondo.

Arlecchino nasce nella zona povera della campagna di Bergamo, contrapposta alla Bergamo alta che invece dà i natali a Brighella, lo zanni astuto e ingegnoso che nulla ha in comune con l'altro, **sciocco e credulone**. Questo fu in origine il personaggio costruito sul tipo dello zanni, il buffone generalmente identificato nel mimo che divertiva il pubblico con il suo muoversi e gesticolare, oltre che con la varietà delle flessioni della voce (*vedi p. 44*). Gli zanni si presentavano al pubblico direttamente, senza mediazioni di sorta, e per questo indossavano calzature piane e aderenti ai piedi, avevano il capo raso e il viso nero di caligine. Il loro costume variava a seconda delle circostanze e ai molti colori si alternava la tradizionale casacca bianca indossata sopra ampi pantaloni. C'è chi nei precedenti di Arlecchino riconosce il tipo del satiro per lo più rappresentato nelle vesti di un africano rivestito di pelle di felino



e con un bastone tra le mani: si tratta di un'ipotesi suggestiva ma poco credibile. Evidenti paiono piuttosto i riferimenti al servo della commedia nuova e latina sebbene in questo caso non prevalga l'immagine del sottoposto che all'occorrenza sa consigliare e guidare l'azione del padrone, ma quella dello sprovveduto, di umili origini, che, immancabilmente, finisce con l'essere pesantemente bastonato per colpe non sue.

A sinistra: Arlecchino, in una stampa secentesca.

L'evoluzione di questa maschera procedette di pari passo con il suo successo e quello del genere teatrale che per primo, dal XVI secolo, l'accorse. Alla **codardia** e alla **superstizione**, alla **cronica mancanza di cibo e di denaro** si aggiunsero infatti con il tempo tratti caratteriali che in parte snaturarono lo stereotipo del servo sciocco e ne fecero un personaggio di spicco della rappresentazione comica. Dall'inizio del Seicento, Arlecchino divenne il fedele valletto di un nobile (immancabilmente innamorato di una servetta), avido e scaltro secondo le circostanze e perennemente nei guai, da cui cercava di uscire con intelligenza e spirito irrefrenabili. Nonostante tutti i cambiamenti che ha subito, sia nell'aspetto esteriore sia nel carattere, occorre sottolineare che **Arlecchino rimane sempre la più immediatamente riconoscibile delle maschere**. Le sue movenze erano quelle del gatto, rapide e sornione, e come il gatto era pronto ad attaccare, ma non nutriva propositi di vendetta nei confronti di chi lo aveva ingannato. Il tipo umano è quello dell'individuo amorale più che immorale, che guarda al mondo e alle cose con stupita credulità e da cui promana una satirica

sensualità. Impulsivo, egli non era in grado di riflettere sulle conseguenze delle sue azioni, né di imparare dalle esperienze e dagli errori. Era sciocco, ma sapeva anche, all'occorrenza, tirarsi fuori da situazioni spiacevoli, magari cagionate proprio da sue battute divertenti e inopportune, che però proprio non riusciva a evitare di pronunciare. Questo insieme camaleontico di qualità, un misto di semplicità, arguzia, ignoranza, grazia e goffaggine e questa sua capacità di far ridere e far piangere contemporaneamente gli hanno conferito il suo fascino imperituro. Nel *Servitore di due padroni*, la commedia di Goldoni forse più vicina allo spirito della Commedia dell'arte, Pantalone, riferendosi ad Arlecchino, chiede al Dottore: «Cossa credemio che sia el costù? Un furbo, o un matto?» e riceve in risposta: «Non saprei. Pare che abbia un poco dell'uno e un poco dell'altro».

Arlecchino si presenta

Mio padre per andare più in fretta frustava l'asino dicendo continuamente: «Ar, ar!» A un certo punto scorse dietro di sé un uomo che lo seguiva. Questi si nascose dietro un cespuglio e si mise chino. Mio padre cominciò a spronare più forte l'asino, dicendogli: «Ar, l'è chini», cioè «Cammina, si è chinato!». Arrivato in città, venne a sapere che quell'uomo era un semplice contadino che, avendo mangiato troppa uva, era stato preso da un attacco di mal di pancia che l'aveva costretto a fermarsi per fare i propri comodi. E così, dal momento che io non avevo ancora un nome, mio padre, in ricordo della paura che aveva provata, mi chiamò Arlecchino.



Trivellino impersona lo stesso tipo di Arlecchino: come lui è uno zanni e, in coppia con questo, lo tormenta con la sua balordaggine. Il suo costume è coloratissimo, ma, in luogo delle losanghe, presenta soli, stelle e lune. Trivellino è privo di batocio (il bastone), ma anche lui ha una coda di lepre attaccata al cappello.

Arlecchino era indissolubilmente legato a certi **attributi fisici**: era agilissimo, capace di incredibili acrobazie (l'attore **Visentini** era capace di fare un salto mortale all'indietro con un bicchiere pieno di vino in mano, senza versarne neppure una goccia, quando Arlecchino si doveva spaventare), entrava in scena in un modo caratteristico ed era in grado di far compiere straordinarie evoluzioni al berretto e al batocio.

Leggendarie sono le origini del suo **costume** al punto che una tradizione accreditata vorrebbe che la maschera sia stata modellata da Michelangelo su quella di un antico satiro. Tuttavia, in maniera più semplice e prosaica, il costume di Arlecchino potrebbe essere fatto risalire ai camicioni rappezzati degli imbonitori che, accanto ai rivenditori ambulanti (che pare partissero in grandi comitive proprio da Bergamo per fiere e mercati), improvvisavano facezie, finte botte e scenette buffe per attirare i passanti. All'inizio ricoperto, ma in maniera irregolare, da pezzi di stoffa

colorati, l'abito di Arlecchino si modificò fino ad assumere l'aspetto tipico: dei pantaloni e una giacca aderenti, dove su un fondo colorato sono cuciti triangoli rossi, azzurri, verdi e gialli disposti in forma di losanghe. Il berretto è decorato con una coda di lepre o di coniglio, alla cintura è attaccato un bastone, il classico batocio. Le calzature sono aderenti al piede e prive di tacco.



La mezza maschera di Arlecchino realizzata da A. Sartori, che del personaggio ha saputo perfettamente raffigurare la forza espressiva del volto.



Una raffigurazione di Arlecchino risalente alla seconda metà del Seicento, con il viso tinto di nero e le scarpe senza tacchi.

La maschera, che all'inizio ricopriva l'intero volto del servo ed era realizzata in cartone cerato, divenne poi una **mezza maschera** in cuoio con sottili aperture per gli occhi, sormontate da arcate sopraccigliari prominenti che conferivano al personaggio un'aria perennemente interrogativa, una curiosità per il mondo mai soddisfatta. Ma secondo altri prevalgono piuttosto i lineamenti demoniaci (come il cornetto che aveva sulla fronte), che si spiegherebbero con il fatto che il personaggio deriverebbe da **Alichino**, un diavolo citato *nell'Inferno* dantesco. I piedi sono scalzi o più comunemente con calzature aderentissime al piede e senza tacchi.

Il linguaggio di Arlecchino da sboccato si fece via via più curato: i toni volgari lasciarono spazio al realismo del dialetto bergamasco, mescolato al veneziano e, nella commedia d'esportazione, a un francese volutamente storpiato. Il tono di voce abbandonò gli acuti striduli delle origini per farsi più regolare. Anche le movenze del personaggio, per così dire, si addolcirono e **ai movimenti violenti e repentini (volate, capriole) si sostituirono i passi di una danza flessuosa** che ne resero esemplare la mimica. Così modificato Arlecchino, la cui fama sopravvive perfino in espressioni proverbiali ("fare l'Arlecchino" ancora oggi sta a significare dar prova di un comportamento poco serio), ha ispirato numerosi lavori teatrali lontani dal

modello della Commedia dell'arte come, per esempio, le danze pantomime dell'inglese **J. Rich**, che nel Settecento intese mescolare originalmente le trame della commedia con quelle delle favole, dando vita al genere *dell'Arlecchinata*. E nel *Servitore di due padroni* il personaggio non si smentisce quando per trarsi dai guai non esita a ingannare sciorinando una bugia dietro l'altra.

Arlecchino mezzano

MONSIEUR Tu sei un uomo spiritoso: è peccato che ti perdi in una locanda, ove non può spiccare la tua abilità.

ARLECCHINO Ghe dirò, patron; siccome la mia gran abilità la consiste in magnar, no me par de poder trovar meio d'una locanda.

MONSIEUR NO, amico, non è questa la tua abilità. Conosco io della tua bell'idea, che sei un capo d'opera per fare un'ambasciata amorosa.

ARLECCHINO In verità l'è un cattivo astrologo, perché mi non ho mai fatt el mezan.

MONSIEUR ECCO come in Italia si cambiano i termini a tutte le cose. Che cos'è questo mezzano? Un ambasciatore di pace, un interprete de' cuori amanti, un araldo di felicità e contenti, merita tutta la stima e occupa i più onorati posti del mondo. ARLECCHINO Ambasciator de pase, araldo de felicità e contenti, in bon italian vol dir batter l'azzalin ["ruffianare"].

Carlo Goldoni, *La vedova scaltra*.

Pulcinella

La maschera di Pulcinella e l'evoluzione del suo costume di scena.



La formula più felice, tra le molte coniate con il proposito di spiegare il successo del teatro improvvisato a Napoli sul finire del XVII secolo, appartiene ad **Andrea Perrucci** che definì il nuovo genere una commistione tra «lazzi napoletani e soggetti lombardi». Rispetto alla tradizione originaria, i soggetti scenici semplicemente s'impoverirono di azioni e di situazioni drammatiche; crebbe invece il numero degli intermezzi buffoneschi.

Pulcinella, la maschera più famosa della Commedia dell'arte napoletana, e in assoluto la principale figura del teatro di marionette, è il personaggio che ne incarna meglio lo spirito e la novità. Le sue origini affondano nel tempo, il suo modello è il *mimus albus* della farsa atellana.

«Come il Macco delle atellane, Pulcinella è scimunito, ingordo, ladro, astuto nell'arte di piacere ai grandi e di rendersi necessario. La specialità di Macco era quella di imitare il canto degli uccelli e il pigolio dei polli, li imitava con una specie di strumento che appoggiava alla bocca, lo sgherlo, che adoperavano i burattinai greci per riprodurre la voce degli attori veri: da questo suo emanar di voce pigolante e forse anche dal suo naso a becco e dalla sua andatura lo chiamarono **Pullus gallinaceus**, pulcino, da cui Pulcinella» (G. Malipiero). È un'interpretazione che tuttavia nessuna sopravvivenza medievale è in grado di provare e che per un certo periodo è servita a chi intendeva contrapporre il classicismo di Pulcinella al romanticismo nordico del collega Arlecchino. I due sono in realtà accomunati dall'appartenenza alla medesima categoria dello zanni che, nei panni dei settentrionali Mezzettino o Scapino, non differivano granché dal tipo napoletano. Il nome poi richiamava la **voce chioccia** tipica dei giullari e qualcuno lo vuole derivato da un certo **Pucio D'Aniello**.

Pulcinella e le atellane

Casuali sono le analogie tra buffoni di varie epoche, e osservate dagli eruditi in favore della tesi settecentesca di far discendere le diverse rappresentazioni delle maschere di Pulcinella dalle atellane, farse realistiche di origine osca. Gli argomenti della disputa furono allora l'identità dei generi comici e la sorprendente somiglianza di tante particolarità praticate negli antichi teatri delle province romane, come l'improvvisazione, l'attualità dei lazzi, il prodotto locale contrapposto alle commedie imitate dai Greci, l'uso della franceschina o pivetta [membrana di legno che gli attori mettevano sulla lingua per rendere la voce sgraziata e nasale, simile a quella di un pulcino], i titoli delle farse, la fisionomia nasuta dei comici, il tipico miscuglio di prosa, canto e danza, l'uso del lupo o mezza maschera nera e la fuliggine sul viso, il capo rasato come i mimi osci, il cappello siriano chiamato *tutulus*, le attrici nelle parti di donne, la spatola o il corno o la scopa usati come scettro o arma, il temperamento, la licenza del genere, nonché le regioni medesime dove nacquero le maschere.

A.G. Bragaglia.

La tradizione vuole che Pulcinella sia stato creato da **Silvio Fiorillo** che nel XV secolo lo rappresentò gobbo e allampanato, vestito alla maniera dello zanni {vedi p. 44) con cappello bicornio, baffi e barba. Ma il modello originario era destinato a evolversi rapidamente e già nel XVI secolo il volto del personaggio è pulito,

ricoperto da una mezza maschera con il naso pronunciato, e l'iniziale copricapo si è trasformato in uno zucchetto.

Per definizione **pigro e credulone**, Pulcinella affascinava il pubblico per la disponibilità ai repentini mutamenti dell'animo: pronto a maledire per un nonnulla, era al contempo capace di amori sviscerati, era **imbroglione e generoso**. Nello schema classico della commedia il suo ruolo è quello del secondo zanni, balordo e insensato al punto che non sa distinguere la destra dalla sinistra e se ne esce con battute infelici ma comiche, come quando paragona Amore a un porco o a un asino e gli innamorati a degli animali. Il suo ideale di vita è non far nulla oltre a soddisfare in ogni modo il **formidabile appetito**, cosa per cui è disposto a tutto, a raccontare bugie, a rubare e persino a farsi prendere a bastonate in una girandola di *gag* che lo rendono irresistibile. I suoi segreti sono "segreti di Pulcinella", cioè noti a tutti; le sue nozze, le "nozze di Pulcinella", finiscono immancabilmente in rissa; il suo modo di fare, "essere un Pulcinella", significa cambiare opinione nello spazio di un minuto.



Pollicinelle.



Tra le feste del Carnevale napoletano, famosa era la classica Pulcinellata, che si svolgeva nel quartiere di Toledo.

La sua morale è semplice: prendere la vita con filosofia e, se è il caso, farsi una bella cantata. Ciò tuttavia non esclude la tristezza inconsolabile che deriva dallo **stupore ingenuo** con cui questa maschera guarda alle cose, dalla sua vitalità instancabile cui si unisce una vena di inquietudine.

Questo è il "carattere" di Pulcinella; occorre tuttavia precisare che, come accadeva a tutti i personaggi originari di Napoli, questi compariva in più ruoli e con funzioni diverse: servo il più delle volte, come è stato detto, era anche oste, locandiere, contadino, innamorato, persino padre di famiglia. Non potendo essere coerente, Pulcinella non raggiunse mai i vertici del teatro di più elevata ispirazione artistica, ma

ebbe immensa fortuna nei baracconi delle fiere e delle feste di paese: del resto, al pubblico, napoletano o parigino che fosse, non importava troppo della sua personalità, ma si divertiva con gli strafalcioni e i paragoni grossolani dai quali emergeva in qualche modo “l’autentico spirito del popolo”. Dalla fine del Seicento, il personaggio di Pulcinella fu il protagonista-interprete di un nuovo genere teatrale che dal suo nome trasse origine, le *Pulcinellate*. Con queste, che incontrarono lungamente il favore del pubblico, lo spirito della farsa e dei lazzi popolareschi si prese una rivincita sui modi della Commedia dell’arte. Nelle *Pulcinellate* lo zanni era il padrone incontrastato della scena, recitava i ruoli più diversi e spesso con le sue battute si richiamava a fatti di attualità. Questo genere sopravvive ancor oggi nel teatro dei burattini.

Personaggio dunque complesso per le diverse sfaccettature di un carattere che si definiva compiutamente solo nello spettacolo, Pulcinella ebbe l’ultimo interprete d’eccezione nell’attore napoletano **Antonio Petito** (1822-1876); nel Teatro San



In questa variante di Pulcinella sono messe in rilievo le deformità fisiche del personaggio, che mostra naso e ventre pronunciatissimi. Oltre che ad alterare la voce, la forma del naso era finalizzata a dimostrare l’indole godereccia del personaggio: ricordava infatti la natura priapica dei fauni della commedia antica.



Pulcinella, in una raffigurazione dell’Ottocento. Al Teatro San Carlino di Napoli non c’era rappresentazione in cui non si esibisse a furor di popolo.

Carlino di Napoli, durante la seconda metà del Settecento, conobbe il luogo e l’epoca del suo trionfo. Il suo tipo fu esportato in Francia (**Pollichinelle**), dove vestì un abito multicolore ed ebbe una doppia gobba che ne deformava la persona. Ritroviamo però questa maschera un po’ ovunque in Europa: in Germania (**Hans-Wurst**, cioè Giovanni Salsiccia), in Spagna (**Don Christowal**), in Olanda (**Tonnelgek**), in Inghilterra (**Punch**). In quest’ultimo Paese la sua fama raggiunse vertici così elevati da farlo divenire ispiratore e nume tutelare di una famosa rivista, *Punch*

per l'appunto, che lo raffigurava in copertina, in un costume, tuttavia, che a stento sarebbe stato riconosciuto da un napoletano.

Come è possibile che Pulcinella sia considerato simbolo dello spirito partenopeo dai napoletani, e Polichinelle nello stesso tempo espressione di quello parigino dai parigini? In ciò sta la sua fondamentale differenza con le altre maschere della Commedia dell'arte (come Pantalone, sì tipicamente veneziano, ma mai considerato simbolo di questo popolo, perché possiede un'individualità propria, molto più definita), ma anche il segreto del suo imperituro successo. «A nessun pittore verrebbe in mente di raffigurare più di un Arlecchino su una stessa tela, ma Tiepolo e altri artisti popolarono i loro quadri di decine di Pulcinella [...] Che sul palco si siano viste o meno simili folle di personaggi identici e identicamente vestiti non ha nessuna importanza; significativo è il fatto che, nella sua fantasia di artista, Tiepolo abbia visto così Pulcinella: non come un'entità unica, inconfondibile, ma come un tipo riproducibile all'infinito. La differenza tra Arlecchino e Pulcinella può essere paragonata alla differenza tra un'opera d'arte uscita dalla mano d'un maestro e le statuette d'argilla, prive di vita, fatte a decine in base allo stesso stampo e solo colorate diversamente a seconda dei capricci della fantasia» (A. Nicoli).

Pulcinella venne al mondo per ripicca

Un episodio di vita quotidiana, svoltosi il 4 marzo 1610, sembra aver ispirato la nascita del personaggio di Pulcinella. Il capocomico Luzio Fedele, infastidito dai rumori del legnatolo Mariotto Polecenelle, si lagnò dell'inconveniente con il famoso attore Silvio Fiorillo (capitan Matamoros). Costui, copertosi il volto con una maschera di cuoio e indossata la casacca del legnaiolo, mise in scena la storia delle corna che la moglie di Polecenelle (anch'essa attrice) faceva al marito. Per la vergogna Polecenelle chiuse bottega e se ne andò.

Il tipo siciliano dello zanni: Beppe Nappa

Maschera regionale, **Beppe Nappa** deriva probabilmente il suo nome dal modo in cui nel dialetto siciliano ci si riferiva alle grosse toppe utilizzate per riparare i pantaloni, come a dire, in senso traslato, “uomo da nulla”, “pappacchione”, secondo la definizione riportata nella *Storia delle maschere* di A. Cervellati.

Questa maschera, che non può definirsi proprio tale in quanto recitava con il viso scoperto, ricorda quelle francesi di **Gilles** (maschera nata dapprima nel Teatro delle fiere, è passata poi nei primi anni del XVIII secolo agli onori del teatro francese. Il suo ruolo principale è quello di servo anche se a volte viene elevato al grado di giovane di studio d'avvocato o di confidente) o **Pierrot** (vedi p. 66) da cui si distingueva tuttavia per l'abito azzurro e non bianco e per non avere la faccia infarinata. **Il suo ruolo scenico era sempre identico:** il servo al servizio di un padrone. Quest'ultimo variava e si identificava di solito in un giovane innamorato, o in un avido mercante, oppure, circostanza più frequente, in un barone, la variante siciliana del vecchio.

La particolarità di Beppe Nappa era il suo muoversi **snodato**, alla maniera di un burattino. Mostrava infatti una sorprendente agilità e un'elasticità delle articolazioni tale da riuscire a ricadere come un sacco vuoto e senza danno, dopo mirabolanti acrobazie. Per questo motivo, oltre alle doti tipiche dell'attore, al personaggio si richiedevano la bravura del ballerino e quella dell'acrobata.



A sinistra: la stampa ritrae una coppia di zanni, la categoria di tipi umani in cui la maschera regionale di Beppe Nappa si riconosceva.

La pigrizia era il tratto distintivo del carattere di Beppe Nappa che, convocato dal padrone, gli si presentava semiaddormentato e accoglieva con ampi sbadigli i suoi ordini. Sfiancato dalla fatica richiesta dall'attenzione, egli finiva poi immancabilmente con l'agitare il cappello per farsi aria e riprendersi. Con il gruppo degli zanni babbei, il siciliano condivide la stupidità al punto che, quando si tratta di mettere il cappello al padrone, non esita ad appoggiargli alle

spalle una scala, e la golosità, che in lui si esprime soprattutto nell'olfatto: trascorre infatti la maggior parte del suo tempo nelle cucine, dove aspira a piene narici l'irresistibile profumo dei maccheroni.

L'abito di scena era, come si è detto, azzurro e contrastava con il pallore del viso. Le maniche, molto più lunghe del necessario, ricadevano flosce oltre le mani e ciò certamente contribuiva a sottolineare la mollezza d'insieme di un costume perfetto per una maschera simile a un burattino cui abbiano tagliato i fili. Il copricapo era in feltro grigio, indossato sopra una calotta bianca. Le calze erano bianche e calzavano in scarpe decorate da una fibbia dorata. Gli occhi erano molto espressivi, ma solo nel caso in cui si vedessero: di norma infatti erano raffigurati chiusi per via della "malattia" del sonno da cui Beppe Nappa era afflitto.

La maschera di Beppe Nappa:



Pierrot

Pierrot e gli elementi del suo costume di scena.



La variante del tipo dello zanni che, insieme con Arlecchino e Pulcinella, ha acquistato maggiore notorietà internazionale, fino a modificarsi tuttavia completamente, è la maschera di **Pierrot**. Dalla sua creazione fino ai nostri giorni, la personalità di Pierrot ha subito un'evoluzione costante e regolare, da zanni stupidotto a essere onesto, sensibile e raffinato.



Pierrots e Pierrettes danzanti. Il bianco dei costumi di scena delle maschere suggerisce l'accostamento al candore della camelia.

Il personaggio nacque in Italia nel Cinquecento, nel ruolo del servo impersonato da **Giovanni Pellesini**, attore della Compagnia dei Gelosi, e subito si distinse dagli altri zanni per via della sua natura onesta e remissiva. Il suo nome originario era Pedrolino, servo pacato e marito devoto di Franceschina, che con ben altra moneta ripagava la fedeltà del marito. E proprio in questo Pedrolino si distingueva dai "collegghi": ai tradimenti della moglie non reagiva affatto; egli andava piuttosto alla ricerca di torti personali che in qualche modo giustificassero il suo essere trattato come uno sciocco. Pedrolino rappresentava insomma la drammatizzazione scenica del senso di colpa che, coltivato ed esibito, diviene un mezzo per far tornare tutto a posto, una paradossale manifestazione di sicurezza. Lungi dall'essere totalmente rassegnato, il personaggio sapeva all'occorrenza dimostrare una certa dose d'intraprendenza. Pedrolino, dunque, non si lasciava sopraffare dal senso di colpa al punto da non agire qualora ciò fosse necessario. La maschera costituiva anzi un elemento portante nella dinamica dell'azione scenica: sapeva sempre sbrogliare la matassa ingarbugliata delle burle intessute e tirava dalla sorte immancabilmente fuori dai guai l'innamorato suo protetto.

Quando il suo creatore portò Pedrolino in Francia, il personaggio divenne Pierrot e subito incontrò i favori del pubblico parigino al punto che, a ottant'anni, il Pellesini calcava ancora con successo le scene, e il suo successore Giuseppe Geratoni proseguì le repliche degli spettacoli che avevano come protagonista questa maschera fino al

1697, l'anno della soppressione del Teatro italiano nella capitale francese.

Oltralpe il personaggio perse tuttavia alcuni dei tratti originari del suo carattere o, per meglio dire, accentuò i difetti del carattere di Pedrolino, di cui sempre più raramente seppe invece dimostrare i pregi. Così l'ingenuità originaria si trasformò in vera e propria dabbenaggine, e l'onestà, insistita anche al punto di cacciarsi nei guai, divenne la nota dominante di Pierrot.

Di lui tutti si fidano, ma egli poco confida in se stesso, al punto da costringersi frequentemente a giocare il ruolo dell'innamorato infelice che rimpiange, ma non sa come costruirla, una serenità che solo la menzogna detta a fin di bene talvolta riesce a salvare. **Pierrot perse insomma del tutto la sicurezza di Pedrolino e anziché al riso indulse alla pena, alla commozione.** Tuttavia, nonostante la staticità e la malinconia che il più delle volte contraddistinguevano la sua azione, dietro l'apparente stupidità dei discorsi di Pierrot si nascondeva spesso una franchezza grossolana, che si svelava in gaffe aventi il potere di mettere in luce gli errori e la credulità altrui.



Il pallore del volto, contrassegno di un'imperturbabilità dei sentimenti, era la nota caratteristica di Pierrot. Quando però si accentuò la vena patetica del personaggio, il biancore fu interrotto dal disegno di una lacrima. Nell'immagine, maschere bianche veneziane.



In questa carboncino di Amleto Sartori, intitolato Studio per i costumi dei personaggi della Commedia dell'arte, compare il personaggio di Pedrolino, precedente italiano di Pierrot.

Originariamente vestita alla maniera dello zanni con una giacca bianca indossata sopra ampi pantaloni grigi o bianchi e un cappello di feltro, questa maschera ebbe dall'inizio il **volto pesantemente infarinato** quasi a farne spiccare il pallore spettrale. In Francia, Pierrot vestì diversamente. Giacca e pantaloni divennero entrambi bianchi, sulla giacca comparvero bottoni rivestiti di una stoffa dello stesso

colore o di velluto nero; sulla testa comparve dapprima una fusciacca annodata dietro la nuca sotto un gran cappello, poi una semplice calotta nera. E nero poteva essere, a seconda delle circostanze, anche l'intero costume di scena.

Nel Settecento Pierrot otterrà grande seguito negli spettacoli allestiti *dall'Opera Comique* e nel secolo successivo si affermerà senza dubbio come la maschera francese più nota, insieme con **Arlequine** con cui condivideva l'abilità acrobatica. Fu tuttavia grazie all'interpretazione di **Gaspard Debureau** del teatro dei Funambles che il personaggio modificò in senso definitivo la propria vocazione e si fissò in un tipo ancora oggi imitato.

La tecnica della **pantomima** che il Debureau, da mimo eccezionale qual era, interpretò nella maniera migliore diede a Pierrot una **forza espressiva** prima sconosciuta. Con la semplice mimica facciale cui si accompagnavano sapienti movimenti del corpo, e senza mai pronunciare una sola parola, Pierrot ora sapeva far ridere o piangere, divertire o commuovere.

È questa la "terza fase" dell'evoluzione di Pierrot, immortalato da Watteau in un dipinto in cui il personaggio è circondato dagli altri membri della compagnia, ma ne appare anche parzialmente isolato, quasi come "l'eccentrico" del gruppo. Questo carattere così particolare e malinconico lo rese molto caro ai romantici.

Con il suo viso lunare e inespressivo, fino a quando la mimica non lo costringeva a esprimersi, Pierrot diventò il simbolo dell'uomo universale languido o coraggioso, pigro o sfacciato, comunque sempre misterioso, mai prevedibile al punto che se ne poté fare un delinquente (Gérard De Nerval) o un eroe decadente (Paul Verlaine). La sua incredibile arte mimica, il suo viso pallido rivissero nel personaggio cinematografico di **Charlot** che in sé riassunse la tragedia del XX secolo: tra gli sconvolgimenti che lo circondano, l'uomo semplice tenta di sopravvivere testimoniando, in modi ingenui ma decisi, un ideale forte di giustizia e di libertà.

Fantesche e servette



Questo mosaico del II secolo d.C. ha per soggetto una maschera tragica romana. Nell'antichità l'attività della recitazione era riservata ai soli uomini che, all'occorrenza, indossavano maschere femminili.

I comici e i ciarlatani con prudenza usano la pubblica e femminil comparsa per allettare, perché sanno, per esperienza, che la donna vista et udita alletta più efficacemente che gli altri dilettevoli oggetti del banco o della scena.» L'osservazione di Gian Domenico Ottonelli compare in un'opera del 1652, *Della Christiana Moderazione del Theatro*, e, nonostante l'intenzione moralistica, la dice lunga sull'uso della **femminil comparsa** nella Commedia dell'arte. Un uso per certi aspetti strumentale ma in sé rivoluzionario, se consideriamo che si sostituisce alla tradizione di far recitare parti femminili a ragazzi travestiti da donna. Il primo personaggio femminile portato sulle scene fu quello della **fantesca**, donna di facili costumi o più genericamente messaggera d'amore. In origine vecchia e rugosa, ritratta di solito nell'atto di portare una lettera della padrona su cui è disegnato un cuore trafitto da una freccia, la fantesca ringiovanì con il tempo e spesso ricoprì il ruolo della donna dello zanni. Femmina esperta e saggia delle cose della vita, legava il suo nome a quello dell'attrice che ne interpretava il ruolo. **La sua preoccupazione principale era adoperarsi affinché gli intrighi amorosi della padrona andassero a buon fine** senza preoccuparsi se fossero leciti o illeciti. Lei stessa era spesso la protagonista di scabrosi incontri con un servo.

Maggior fortuna scenica della fantesca avrà la **servetta**, più giovane e immatura anche se svelta e scaltra. Figlia di un padrone di locanda o serva di un'innamorata, questa maschera gareggiava con la padrona nell'eleganza ricercata del costume e raramente calcava le scene con il viso ricoperto, a meno che assumesse un carattere specifico com'era nel caso per esempio di **Arlecchina**. Di solito era vestita di colori chiari, e portava un grembiulino o una cuffietta, ma, all'occorrenza, era anche abilissima nei travestimenti. **Colombina** è senza dubbio uno dei nomi più noti e dei personaggi meglio caratterizzati, ma altri nomi di zagne sono piuttosto ricorrenti: **Corallina, Olivetta, Smeraldina, Spinetta**. Come la fantesca, anche la servetta aveva in quasi tutte le commedie il ruolo di affettuosa e fedele **ruffiana della sua giovane padrona**. Ella diveniva oggetto di attenzioni di un altro servo, ricambiate in modo spesso meno pudico, rispetto agli amoreggiamenti dei padroni, ma alla fine

“riparate” da giuste nozze. Spesso la servetta era bugiarda, ma a fin di bene. Il suo modo di esprimersi non cedeva mai alla volgarità, neppure quando l’argomento era licenzioso: pacatezza e misura erano le caratteristiche del personaggio che sembrava incarnare il tipo della donna del popolo le cui azioni sono ispirate dal buon senso comune.

La locandiera Atto I, Scena IX

(*Mirandolina sola*) Uh, che mai ha detto! L’eccellentissimo signor Marchese Arsura mi sposerebbe! Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l’arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposato tutti quelli che hanno detto di volermi, oh, avrei pure tanti mariti! Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s’innamorano, tutti mi fanno i cascamorti; e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura. E questo signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s’abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così? È una cosa che mi muove la bile terribilmente. È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l’abbia trovata? Con questi per l’appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m’innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature d’amanti spasimati; e voglio usar tutta l’arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.

Da *La locandiera*, di Carlo Goldoni.

La fortuna scenica della servetta fu grande; lo conferma infatti l’evoluzione del personaggio che ispirò l’indimenticabile **Mirandolina** goldoniana, la locandiera che da imprenditrice consapevole dei rischi del mestiere si fa corteggiare, ma non cede alle lusinghe di chi la vorrebbe nuovamente serva non di una padrona, ma di uomini-padroni che ne riconoscono la bellezza, ma non l’intelligenza.

Colombina

Il personaggio di Colombina e le sue varianti.



Civetta per definizione e naturalmente bugiarda, ma sempre a fin di bene, **Colombina** era la servetta più celebre della Commedia dell'arte. Le origini del personaggio sono cinquecentesche (una Colombina compare nel 1530 tra le maschere della compagnia senese degli Intronati), l'affermazione scenica risale al Seicento. Il suo ruolo non era definito e la parte era piuttosto marginale nella costruzione della trama, ma la sua malizia e l'abitudine di burlare i sospiri degli innamorati erano elementi indispensabili alla buona riuscita della rappresentazione. Sia che fosse moglie di Arlecchino o di un altro zanni, sia che fosse serva o figlia di Pantalone, il ruolo di Colombina non cambiava: **favorire gli intrighi amorosi di cui era semplice spettatrice o protagonista**, questa era la sua specialità. L'inganno finalizzato a gabbare un genitore severo o un innamorato non gradito dalla padrona ne ispirava l'azione scenica, sia quando si trattava di nascondere l'evidente, sia quando era opportuno creare la *suspence* che derivava dalla sua abitudine di sfilarsi bigliettini dal grembiule o dal corpetto; erano diretti a un destinatario cui si richiedeva, nel riceverli, una destrezza pari a quella impiegata nel passarli.



A sinistra: una delle specialità di Colombina era quella di far pervenire, senza essere vista, messaggi all'innamorato della padrona.

La morale di Colombina è semplice e allo stesso tempo versatile: il tipo umano è quello della **donna intelligente** che sa di vivere in un mondo dove vigono le leggi degli uomini, fatte dagli uomini e per gli uomini, e che da una donna possono essere aggirate solo con l'astuzia che deriva da una spiccata sensibilità. Per questo il comportamento scenico della servetta, sebbene prevedibile nelle linee essenziali, non lo fu mai completamente. La mutevolezza del carattere femminile non si prestava allo stereotipo e non lo divenne. Anche il costume del personaggio presenta numerose varianti, sebbene la Colombina classica vestisse una sottana azzurra a balze, su cui appoggiava un grembiule bianco come il corpetto ricoperto da una giacca rossa orlata di passamaneria dello stesso colore della gonna. Sul capo la servetta indossava un fazzoletto sistemato a foggia di cretina e fermato da un nastro.

Quando approdò in Francia, ai tempi della fortuna d'Oltralpe della Comédie Italienne, Colombina si ingentilì e vestì abiti più raffinati, pur confermando il carattere originario della giovane maliziosa che all'occasione sa provocare e non si lascia intimorire da niente e da nessuno. Da lei derivò il tipo teatrale della soubrette chiacchierina e impertinente.

Colombina mette al suo posto un cavaliere

COLOMBINA IO sono una ragazza di buon cuore, fo servizio volentieri a chi è generoso con me.

CAVALIERE Orsù, sentite; acciò la vostra padrona non dica ch'io non do mai nulla alla servitù, tenete questo mezzo ducato. COLOMBINA Grazie. Sapete ora che cosa dirà?

CAVALIERE E che dirà?

COLOMBINA Che avete fatto una gran cascata. [Vi siete rovinato] CAVALIERE Che maledettissima cameriera!

Costei è la causa principale delli scandali di questa casa. Ella riporta a questa, riporta a quella; le donne ascoltano volentieri tutte le ciarle che sentono riportare; quando odono dir male, credono tutto con facilità, e si rendono nemiche senza ragione. Se posso, voglio vedere che Colombina, scoperta dall'una e dall'altra, paghi la pena delle sue imposture. Pur troppo è vero, tante e tante volte dipende la quiete di una famiglia dalla lingua di una serva o di un servitore.



Colombina, ritratta in un'incisione secentesca di Leroux. In questo ruolo scenico alcune attrici della Commedia dell'arte acquistarono grande celebrità.



La maschera di Arlecchina, di solito moglie dell'omonimo personaggio maschile, da cui ha derivato il costume coloratissimo.

Colombina innamorata

È un bel moretto, svelto e furbetto, vestito di pezze di ogni colore e tra i pidocchi sembra un signore! Insomma è lui, il mio colombino. L'avete capito, si chiama Arlecchino. Cosa mi porta? Tutto il suo amore. Baci e sospiri a tutte le ore. Lui fa il cagnetto, lui fa il gattino. È anche un galletto quest'Arlecchino.

Il dottore: da Graziano a Balanzone

Il dottor Balanzone e due sue varianti.



Il primo nome del dottore della Commedia dell'arte (che compare nella *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane) è **Graziano**. *Graziarla* era infatti detta la lingua "speciale" che i dottori, generalmente ferraresi o bolognesi, usavano: un misto spesso incomprensibile di citazioni erudite, proverbi, frasi dialettali inframmezzate dall'uso del latino colto o maccheronico, specchio di **un'erudizione accademica**, lontana dalla complessa varietà della vita, e della distanza del dotto dal mondo reale. Sua abitudine era versare fiumi di parole per la maggior parte dei casi incoerenti con i luoghi e i contesti. Graziano si proclamava esperto di grammatica e di filologia e, come alcuni sostengono, derivava il suo nome dall'espressione: "*Iste doctor habet gratiam*", generalmente pronunciata dagli studenti alla volta di un insegnante che avesse tenuto una buona lezione. La sua è la maschera del pedante cattedratico dalla professione imprecisa, generalmente uno studioso di leggi pronto a spendere una norma in qualsiasi circostanza e a sostenere argomenti inetti e ridicoli nel tentativo di convincere gli interlocutori della bontà di opinioni insulse.

Maggior fortuna di lui ebbe il **Dottor Balanzone Lombardo** (il cognome si deve al fatto che due Lombardi, Bernardino e Rodrigo, lo interpretarono con successo), protagonista assoluto del **Carnevale bolognese**, che è inaugurato da feste in suo onore. La sua maschera s'impose dalla metà del XVII secolo e l'etimologia del suo nome è incerta sebbene varie ipotesi siano state avanzate in proposito. Derivato secondo alcuni da "balla", intesa come frottole per via dell'abitudine a "vendere" affermazioni che non stanno né in cielo né in terra, il suo nome verrebbe secondo altri da "ballonzolare", l'espressione che più si addice all'andatura del personaggio. L'opinione comunemente condivisa è però un'altra e cioè che in origine ci fosse il sostantivo "bilancia", la bilancia su cui il dottore è abituato a pesare colpe e meriti. E tuttavia nella spiegazione c'è qualcosa che non convince: la qualifica di Balanzone non è infatti quella di dottore in legge, né la sua passione è quella di far trionfare la giustizia. Esperto di filosofia, astrologia e soprattutto di medicina (quando è rappresentato in veste di **medico**, è armato di una terribile siringa e porta con sé un elenco interminabile di farmaci), il personaggio ama semmai fornire diagnosi oscure che non guariscono nessuno e, più che far trionfare il giusto, il suo impegno è quello di confondere, di fare in modo che la bilancia continui a oscillare piuttosto che pendere da una parte.

Anche il parere di chi identifica l'antecedente di Balanzone nel pedante della commedia erudita e latina suscita qualche dubbio. La comicità della maschera della Commedia dell'arte, infatti, non scaturisce come quella dei predecessori dalle situazioni, ma piuttosto dal suo particolare tipo di eloquio che ne fa un personaggio comico in sé, là dove la moralità del pedante faceva invece da spalla all'immoralità godereccia dei giovani cui si accompagnava. Nella commedia erudita rinascimentale (il precedente più noto è il personaggio di Manfurio nel *Candelaio* di Giordano Bruno) il pedante è un grammatico impegnato nel chiuso di una stanza a compilare indici ciceroniani da cui espurga tutto ciò che risulta linguisticamente impuro. Gira vestito di una toga nera che, quando compare in pubblico, fa scappare chiunque come alla vista di uno iettatore. Ed è il bersaglio preferito degli umanisti che lo accusano di spocchia intellettuale e di una superficialità culturale che si traduce

nell'emarginazione sociale e nella marginalità scenica. Al contrario in un'opera di tre atti, costruita in larga parte sull'improvvisazione, il dottor Balanzone giocava un ruolo di primo piano, sebbene i suoi **ripetuti sproloqui** non fossero mai causa diretta dell'azione, né dei suoi perturbamenti. Sulla scena infatti il suo ruolo non era quello di inserirsi nella trama degli intrighi o dei sentimenti, ma di riempire i vuoti, di gestire il rapporto con gli spettatori, di cucire le storie grazie ai propri virtuosismi verbali, alle tiriterie di parole senza senso, ai noiosissimi elenchi, alle prediche inascoltate. Non è un caso che spesso la sua maschera fosse indossata dall'unico attore colto della compagnia, cui toccava di recitare (sapendo un po' di latino e qualche espressione straniera) a fianco di colleghi illetterati e spesso analfabeti. «Per gli spettatori non c'è certo il pericolo che sopravvenga quella saturazione fisica che deriva dalla concentrazione continuamente costretta sopra un argomento tirato troppo in lungo. L'inconveniente, anzi, consiste nell'indurre il pubblico alla fatica di tener dietro a una successione di fatti che si svolgono con il ritmo frenetico di una girandola. Ed ecco come d'improvviso il dottore, enorme e tutto nero, possa spuntare nel vivo di un avvenimento, di fronte al quale rimane ed è del tutto estraneo, ma in cui tuttavia pare cercare spazio e allacciare rapporti di vita in forza di parole che, come le cascate d'acqua nelle fontane barocche, precipitano fuori dalla sua bocca» (A. Campanelli).



Il disegno ritrae la maschera veneziana nota come il medico della peste. La forma del becco si spiega per una ragione pratica: al fine di proteggersi dal pericolo di un eventuale contagio, i medici lo riempivano di erbe aromatiche in grado, a loro giudizio, di preservarli dalle infezioni.



Veduta aerea di Bologna, la città natale del dottor Balanzone.

Insomma l'intervento del personaggio consentiva un momento di quiete all'azione scenica che, bloccata per un po', riprendeva poi con uguale ritmo. Senza contare le

volte in cui il carosello di parole serviva a riempire vuoti inattesi, come erano quelli determinati da una mancanza d'immaginazione o dall'inaridirsi della vena recitativa degli attori, vuoti che non sempre conveniva riempire con la debordante gestualità di Arlecchino. Unico a conoscere la sua parte a memoria, Balanzone poteva intervenire a suo piacimento, regolando le situazioni e muovendole alle conclusioni desiderate: era, secondo una felice definizione, il catalizzatore della commedia.

Renato Simoni ha raccolto un divertente sproloquio balanzonesco, un predicozzo del dottore al figlio che non ne vuole sapere di studiare e diventare "dotto": «L'uomo al mondo, senza sapere, *est sicut asinus sine capistro*, perché, se non ha la cavezza che lo conduce per la strada della virtù, finisce nel precipizio. È *sicut porcus in luto*, come un maiale nel brago, che, se non ingrassa col beverone della dottrina, resterà sempre magro e non servirà poi a dar sapore alla minestra della conversazione. Sii, figlio mio, l'asino con la cavezza della mia disciplina, il porco col beverone dei miei consigli, il pappagallo nella gabbia della corte che sa dire le belle parole che tutti ammirano. In questo modo, se tu sarai il somaro, il maiale, il pappagallo, io sarò la cavezza, il beverone e il maestro delle bestie».



Il dottor Balanzone porge un'ampolla con un medicamento alla maschera di Pedrolino.



Il personaggio di Graziano. Graziano era detta la lingua "speciale" che usavano i dottori, generalmente ferraresi o bolognesi.

Il costume di scena del dottore era semplice e bicolore. Il nero vi trionfava, accanto al bianco dei polsini ricamati e della gorgiera, nero era anche il cappello. Si trattava del tipico costume dei professori delle antiche università e dei dottori, di cui Balanzone rappresentava la parodia. Al fianco sinistro teneva uno spadino di cui spesso, nel gesto, sfiorava l'impugnatura. Il ventre era volutamente protruso, lo

sguardo rivolto verso l'alto in segno di sicurezza e fierezza. La maschera ne ricopriva solo la fronte quasi a sottolineare in modo caricaturale la sostanza compatta del suo cervello, che talora tuttavia sembrava non sostenerne adeguatamente l'eloquio come quando, con esilaranti effetti comici, all'inizio dei suoi interventi sembrava quasi inciampare sulle parole che poi si dipanavano in una libertà formalmente composta ma inefficace nella trasmissione di significati. La lingua in cui si esprimeva era il dialetto bolognese che Dante aveva elogiato nel *De vulgati eloquentia* e che la tradizione di studi universitari della città aveva reso celebre. Il suo codice attingeva a vocaboli dotti della poesia e della filosofia mescolati con espressioni del lessico gergale e conditi con il latino, il greco, talora il francese e il tedesco, fino a creare un originale pastiche linguistico in cui più che i significati contavano gli effetti sonori. Gli svolazzi della sua ampia toga e le pieghe del suo cappellone sottolineavano i tanti meandri del suo parlare, che suonava come una satira diretta più che a un tipo umano a un tipo di cultura.

I vecchi: Pantalone e gli altri

La maschera di Pantalone e le sue varianti.



Nonostante le ripercussioni negative che la scoperta del Nuovo Mondo ebbe sull'economia mediterranea, nel XVI secolo Venezia occupava ancora una posizione di primo piano nel commercio internazionale, avendo saputo deviare via terra i traffici commerciali che con maggiore difficoltà che in passato le erano consentiti per mare. La città è in questo periodo teatro del vivace scontro politico tra i vecchi e i giovani, embrioni di partito che premevano per un'interpretazione più o meno restrittiva del regime oligarchico al potere, e **Pantalone**, il tipo del **mercante ricco e avaro**, si schiera decisamente dalla parte dei primi, i conservatori per eccellenza. Il suo nome deriva da Pantaleone, cognome assai diffuso nella Venezia del tempo e ricorrente tra chi da sempre esercitava il mestiere della mercatura (questo è anche il cognome di un'antichissima famiglia di mercanti amalfitani). C'è poi chi sostiene che si trattasse di un'espressione composta dall'associazione di un verbo e di un nome, piantaleone, con cui ironicamente si intendeva alludere all'abitudine degli abitanti della Serenissima di piantare leoni, ovvero standardi con il simbolo di San Marco, ovunque giungessero. Vi si associavano l'appellativo di **Magnifico**, che probabilmente si riferiva alle origini nobiliari del suo casato (ma si può credere più semplicemente che derivasse dal fatto che questo aggettivo ricorreva molto spesso nel suo eloquio), e quello antifrastico **De'Bisognosi** che alludeva senz'altro al carattere meschino del personaggio, avaro e sordido, ritratto nell'atto di lagnarsi perennemente per i suoi bisogni, cronicamente innamorato non corrisposto di giovinette e detestato dai giovani.

Il precedente più illustre di Pantalone è il personaggio di **Pappus** della farsa atellana, il vecchio babbeo di cui la nuova maschera tuttavia migliorerà con il tempo l'indole e le abitudini sceniche.

Abietto schiavo del denaro al punto di lasciare che i suoi servi muoiano di fame piuttosto di dare soddisfazione alle loro richieste e di licenziarli, all'occorrenza, sempre prima di pranzo, Pantalone suscitava il riso per la sua incredibile avarizia e per le storie d'amore in cui era immancabilmente coinvolto. Se era sposato, era in perenne conflitto con la moglie giovane e carina, bugiarda e irrispettosa nei suoi confronti e con le figlie e le servette, ribelli e intriganti. Se celibe, flirtava con ragazze giovani che inevitabilmente si prendevano gioco di lui. Anche se si prestava a essere trasformato in un vecchio ridicolo, non bisogna dimenticare che Pantalone poteva essere anche un personaggio sostanzialmente serio, dignitoso e saggio, la cui tranquillità si trovava improvvisamente a essere turbata da inopportuni innamoramenti delle figlie o dagli intrighi dei servi.

Come già si è osservato per altre maschere, infatti, anche questo tipo umano mitigò i propri difetti con l'evoluzione della commedia al punto che, quando grazie alla riforma goldoniana egli si trasformò in personaggio, divenne il simbolo di una vecchiezza saggia perché esperta delle cose della vita. I difetti insomma lasciarono il posto alle virtù della giovialità, del buon senso, e Pantalone si trasformò nel buon padre al cui senso pratico ci si rivolge infine per dare ordine a ciò che non ce l'ha, cioè l'impeto e la sconsideratezza dei giovani. Analogamente, non bisogna immaginarlo come un vecchio decrepito, ma piuttosto come un tipico uomo rinascimentale nel pieno della sua maturità.



Il personaggio di Cassandro che rappresentava la versione “seria” del tipo umano del mercante.



Anche quando il Mediterraneo cessò di essere il centro dei traffici commerciali internazionali, Venezia conservò l'originaria vocazione alla mercatura, e si adoperò per trovare nuove vie alla circolazione delle merci. L'immagine ritrae un gruppo di costruttori di barche al lavoro (portale centrale della basilica di San Marco).

Pantalone conosce bene le donne

Amar la muggier xè una cossa bona; ma no bisogna amarla a costo della propria rovina. Un mario che ama troppo la muggier e che per troppo amor se lassa tor la man, se lassa orbar, el xè a pezo condizion d'un omo perso per una morosa. Perché della morosa, illumina ch'el sia, el se ne poi liberar, ma la muggier bisogna, co el l'ha segondada a principio, che el la sopporta per necessità; e se la morosa per conservale la grazia dell'amigo qualche volta la cede, la muggier, cognossendo aver dominio sul cuor del mario, la comanda, la vol, la pretende; e el pover'omo xè obligà a accordargli per forza quello che troppo facilmente el g'ha accorda per amor.

Da Le femmine puntigliose, di Carlo Goldoni

In ogni caso, positivo o negativo che sia l'influsso dato alla storia delle sue azioni, Pantalone era una figura da cui la maggior parte delle commedie non poteva prescindere: sempre in testa all'elenco delle *dramatis personae* nella maggior parte dei casi l'azione aveva inizio con una sua battuta. Poiché Pantalone parlava in veneziano, questo personaggio aveva anche la funzione di introdurre immediatamente lo spettatore alla dialettalità della Commedia dell'arte.

Il suo viso era caratterizzato dal **naso** adunco fino alla caricatura, e dalla **barbetta** altrettanto aguzza, caprina. Il costume comprendeva una casacca, dei pantaloni e

calze rosse, il colore tipico dell'abbigliamento del mercante veneziano. Della stessa tinta era anche il cappello, soffice e senza tesa, ma in segno di lutto divenne nero quando Venezia perse il possesso del Negroponte (l'antica isola greca dell'Eubea). Nera era anche l'ampia zimarra indossata come una vestaglia. Infine due pianelle basse e gialle, calzate sopra l'orlo dei calzoncini aderenti, completavano l'insieme.

Come da Arlecchino e da Pulcinella, anche da Pantalone deriva un'espressione proverbiale, "paga Pantalone", che sta a voler dire come spesso gli errori dei governanti ricadano sulle spalle del popolo costretto a pagarli, anche se non vorrebbe farlo. Esistono numerose **varianti** della maschera di Pantalone, e tra queste una delle più note è quella di **Pancrazio**, detto anche **Il Biscegliese** in quanto originario di Bisceglie, città della Puglia (anche se in realtà il regno di questa maschera era il teatro napoletano). Anche lui è mercante, meno ricco però del collega veneziano, al punto che si stupisce davanti al lusso e agli sprechi delle grandi città. La sua comicità, oltre che dalla sua dabbenaggine, derivava in larga misura dal tono cantilenante del suo parlare, vera e propria nenia in dialetto pugliese. I tratti seri del tipo umano del mercante furono invece enfatizzati da **Cassandra**, personaggio caro alla Compagnia dei Gelosi e padre attento, opposto al primo modello di Pantalone.

Tartaglia

La maschera di Tartaglia con il suo costume di scena



Tartaglia vide la luce relativamente tardi, nella prima metà del XVII secolo. La sua origine è veronese: sembra che sia stato creato, nel 1630, a opera di un certo **Beltrame**, ma la sua fortuna nacque a Napoli, grazie alle interpretazioni di **Carlo Merlino** e **Agostino Fiorilli** nel Settecento, nelle commedie scritte da **Carlo Gozzi**. Pare che, verso la fine del Seicento, Tartaglia sia comparso addirittura a Parigi. La sua parte nello spettacolo era definita, ricoprendo egli il ruolo di padre di uno degli innamorati, con un ruolo decisivo nello scioglimento dell'intreccio; incerta fu invece sempre la sua professione. Fu infatti di volta in volta esperto in legge perché notaio o avvocato, farmacista o usciere del tribunale.

Come è facile intuire dal nome del personaggio, la sua *vis comica* consisteva nel difetto della balbuzie cui si accompagnava una spiccata miopia. Il resto viene da sé. Quando Tartaglia riceveva una richiesta di informazioni (indicazioni per raggiungere un ufficio o consigli per l'acquisto di un medicinale), l'interlocutore finiva snervato dalla sua incapacità di arrivare al dunque e di farsi capire, sopraffatto com'era da uno sproloquio di sillabe iniziali di parole che mai si concludevano. Immaginiamo allora il disgraziato cliente che si affidava alla difesa dell'avvocato Tartaglia: travolti dai suoi pezzi di parole, i giudici finivano con il condannarlo perché inevitabilmente quella confusione dava origine a equivoci che ne peggioravano la situazione processuale. Gli equivoci, i fraintendimenti derivanti dalla balbuzie erano d'altra parte la cifra di Tartaglia che, lungi dal voler dimostrare la cultura giuridica del dottor Balanzone, voleva prima di tutto comunicare e non ci riusciva. Vinto, assisteva alle storpiature delle sue intenzioni al punto che, dopo una mezz'oretta dedicata alla pronuncia della sillaba "co", rivolta a un giudice o a un cliente, era possibile credere che intendesse "cornuto" piuttosto che "contento" e allora le risate scrosciavano.



L'approccio impacciato di Tartaglia con una giovane popolana.



La maschera di Tartaglia, in una raffigurazione del 1620. Come si può osservare, indossa sul naso i suoi celebri occhiali blu che gli coprono tre quarti della faccia.



A sinistra: *Pittoresco scorcio di una via di Napoli.*

Queste caratteristiche, come si vede, sembrano tipiche di una comicità alquanto superficiale, più buffonesca, che di rado perseguiva l'approfondimento psicologico dei tipi umani della Commedia dell'arte; d'altra parte questo aspetto contribuì alla mancata evoluzione della maschera, che ha conservato praticamente sino ai nostri giorni l'aspetto esteriore e la comicità basata sull'accentuazione dei difetti fisici.

Tartaglia fu portato al successo da Carlo Gozzi, che lo nobilitò facendone un uomo di Stato non dissimile tuttavia nel carattere dal personaggio che si è tratteggiato. Attori d'eccezione come Carlo Merlino e Agostino Fiorilli ne fecero un tipo teatrale destinato a sopravvivere: la balbuzie quale fonte di fraintendimenti comici è stata ripresa dal teatro napoletano contemporaneo. Ancora oggi alcune compagnie la ripropongono nei propri spettacoli. Luzzi, impresario del teatro San Carlino, pretendeva che Tartaglia comparisse in tutti gli spettacoli che venivano rappresentati. Nelle commedie di **Eduardo Scarpetta** compariva un personaggio, con il nome leggermente modificato, in costume da avvocato, e con il medesimo difetto della balbuzie.

Il costume di scena non subì variazioni nel tempo: era costituito da calzoni verdi rigati orizzontalmente di giallo e indossati su un pancione, sottolineato dalla cintura di cuoio che teneva chiusa la giacca. Il colletto era ampio e bianco, il cappello in feltro grigio. Il difetto della vista era sottolineato da un enorme paio di occhiali blu con lenti spesse che gli coprivano la maggior parte del viso.

La genesi della figura del capitano

La figura del capitano, che con forme e nomi diversi otterrà notevoli riconoscimenti presso il pubblico francese, spagnolo, italiano, comparve relativamente presto. Preceduta secondo alcuni dal ruolo preparatorio del *bravo*, apparve infatti già compiuta nelle sue tipiche caratteristiche in una farsa del 1521. Sui precedenti di questa maschera come su quelli del dottore si è discusso a lungo. C'è chi, privilegiando l'indagine filologica, ha sostenuto il legame del capitano con il *Miles gloriosus* di Plauto; chi invece, guardando al contesto storico in cui il personaggio operò, ne ha sottolineato la somiglianza con il **soldato di ventura**, spacccone e mercenario, giunto in Italia al seguito dei dominatori stranieri. E a suffragare questa seconda pista interpretativa è il fatto che, da italiano, il capitano divenne preferibilmente spagnolo, quasi a farsi carico della parodia del **conquistatore vanaglorioso** interessato a portar via quello che può, più che al bene dei sudditi.



Un dipinto settecentesco attribuito al cosiddetto Maestro del Ridotto, con dame e cavalieri che indossano la bauta o la moretta.



Bartolomeo Colleoni, uno dei più celebri soldati di ventura, cui s'ispirò il personaggio del capitano.

L'esagerazione delle intenzioni, vantate più che reali, era la caratteristica di questa maschera, esagerata persino nel nome, dal momento che quello completo

comprendeva gli appellativi e i titoli più disparati. Ecco come il Simoni racconta le tronfie imprese del capitano: «Egli dichiara che, mentre nulla teme al mondo, non osa guardarsi allo specchio, per non mettersi a tremare del suo formidabile se stesso! Afferma che, quando cala un pugno o un fendente, il vento che produce di colpo empie l'Europa di raffreddori. Agli amici con le barbe crespe strappate ai suoi nemici. Quando combatte, chiude gli occhi, perché non vuol vedere i pezzi di carne e le schegge d'ossa che vorticano attorno al mulinare della sua lama. Ma quando si lasciano le parole e si viene ai fatti, fa come il personaggio di Plauto che più gli somiglia: il famoso Pirgopolinice! Si lascia bastonare da quattro sguatterì, e sotto le pacche e i sergozzoni, chiede disperatamente pietà!»

Le tronfie dichiarazioni che al servo o all'innamorata, cui il capitano era sgradito, toccava smascherare si esprimevano in una parte scenica importante o meno a seconda degli spettacoli. Il capitano giocava un ruolo di primo piano nella parte di innamorato, o era più semplicemente un elemento di disturbo dell'amore di due promessi quando insidiava l'innamorata. La sua era secondo il Perucci «una parte ampollosa di parole e di gesti, che si vanta di bellezza, di grazia e di ricchezza, quando peraltro è un mostro di natura, un balordo, un codardo, un poveruomo e matto da catena che vuole vivere con il credito d'essere tenuto quello che non è, de' quali non pochi si ragirano per lo mondo». E a conferma di ciò era il costume, generalmente di tinta accesa, completato da un cappello piumato e da una spada di dimensioni esagerate per poter essere usata efficacemente dal capitano, di solito magro e nervoso.

Ecco alcuni nomi di capitani, tutti più o meno terrificanti: Spaventa della Valle Inferna, Fracassa (famosissimo), Rodomonte (mutuato dall'*Orlando Furioso*), Spezzaferro, Spaccamonte, Terremoto, Rinoceronte, Coccodrillo e Matamoros (Ammazamori, in spagnolo). Nonostante la varietà dei nomi è possibile riconoscere due filoni nella storia scenica di questo personaggio: nel primo, serio, si riconosce il **Capitan Spaventa**, nel secondo, buffonesco, il **Capitano Matamoros**. Varianti derivate dal tipo del capitano furono Scaramuccia, la maschera romana di **Rugantino** e quella calabrese di **Giangurgolo**.

Capitan Spaventa

Il Capitan Spaventa e alcune varianti (Fracassa e Rinoceronte) dei personaggio del capitano.



Per una circostanza rara quando ci si occupa della Commedia dell'arte, uno scritto ci informa sulle caratteristiche e sulle abitudini sceniche di questa maschera. L'opera s'intitola *Le bravure del Capitan Spaventa* e fu scritta da **Francesco Andreini**, l'artista che legò il suo nome alla recitazione di questa parte e che negli ultimi anni della sua avventurosa vita decise di affidare alle stampe la memoria di un'esperienza unica.

Francesco racconta di aver trascorso otto lunghi anni sulle galee del suo signore, il Granduca di Toscana, impegnate nella guerra contro la pirateria barbaresca e che al ritorno trovò occupazione presso la Compagnia dei Gelosi, che in quei giorni allestiva spettacoli a Firenze. In breve tempo ne sarebbe divenuto il capocomico, recitandovi la parte che più si addiceva all'esperienza maturata fin qui, quella del tipo umano che, trovatosi a diventare soldato, è alle prese con il problema di dimostrare quanto effettivamente valga. Lo fa esibendo una vanità senza limiti e riempiendosi la bocca del racconto di imprese militari e amorose che, smascherate per false, lo mettono in ridicolo davanti a tutti. Ecco come, per bocca di Andreini, si presentava sulla scena: «Io sono il Capitan Spaventa da Valle Inferna, soprannominato il Diabolico, Principe dell'ordine equestre, Termigisto, cioè grandissimo bravatore, grandissimo feritore e grandissimo uccisore, domatore e dominatore dell'Universo, figlio del Terremoto e della Saetta, parente della Morte, e amico strettissimo del Gran Diavolo dell'Inferno».

Le canzonature di cui era vittima in queste circostanze erano talvolta così scurrili che le rappresentazioni venivano sospese e autori e interpreti finivano in carcere, oppure venivano malmenati dagli Spagnoli offesi. Il suo linguaggio, un'accozzaglia di italiano, spagnolo e francese, era infarcito di metafore ardite e ampollose, con le quali vantava (inesistenti) ricchezze, imprese in battaglia e conquiste amorose.

Il Capitan Spaventa era tuttavia qualcosa di più. Il suo desiderio d'avventura era tale che spesso perdeva di vista il confine tra la realtà e il sogno, tra il fatto e l'illusione del fatto. In lui la vanagloria non era tanto sintomo di vanità quanto piuttosto dell'incapacità di adattarsi a un mondo che avrebbe voluto a sua misura ma che tale non era. Il suo costume era decorato da strisce gialle e rosse disposte in obliquo e presentava gorgiera e polsini inamidati. Il cappello piumato e l'immane spada completavano la *mise* del capitano.

Scaramuccia

Scaramuccia con il suo abito di scena più comune.



Già segnalata nella serie di incisioni che **J. Callot** (1592-1635) dedicò ai personaggi della Commedia dell'arte, questa maschera è una delle numerose variazioni del tipo umano del capitano, ma solo nel Seicento ottenne il successo a lungo ricercato.

Quel che Scaramuccia fece per avere un bell'abito e un cavallo dal duca di Mantova

Scaramuccia, andando un giorno a riverire il Duca, gli disse di avere in mente una bella commedia, ma che non aveva abiti per rappresentarla. Il Duca ordinò immediatamente che gli lasciassero prendere dal suo guardaroba tutto d'ò di cui poteva avere bisogno. Scaramuccia, secondo l'ordine del Principe, si fece dare un bell'abito di velluto nero tutto guarnito di perle, e per sovrappiù prese una ricca bardatura da cavallo. Quando comparve in scena con quell'abito magnifico, un commediante disse che certamente un gran principe gli aveva prestato quell'abito. E lui rispose: «Che cosa dici prestato, straccione, prendi forse il Principe per un rigattiere? Di' piuttosto che me l'ha regalato, e dirai bene».

Il Principe glielo regalò effettivamente dopo la recita. Poi, qualche tempo dopo, Scaramuccia fece in modo da imbattersi nel Duca, montando un asino con quell'abito e la ricca bardatura che aveva avuto da lui. Il Principe, sorpreso di quella stravaganza, gliene domandò la ragione. Scaramuccia rispose che era per far vedere a tutti i bei presenti di cui Sua Altezza lo aveva onorato, e che se avesse avuto abbastanza denaro non avrebbe mancato di comperare un bel cavallo, che si confacesse in qualche modo alla ricchezza della bardatura. Il Duca, che capì l'antifona, ordinò immediatamente al suo scudiero di fargliene dare uno delle proprie scuderie. Angelo Costantini, la *vita di Scaramuccia*.

Come si è osservato in altri casi, anche in questo il passare del tempo giocò a favore di un'evoluzione del ruolo e del costume scenico della maschera. E se la volgarità era ciò che alla sua origine caratterizzava **Scaramuccia**, la fortuna del personaggio deriverà piuttosto dall'abilità dell'interpretazione e dalla straordinaria espressività dell'interprete. Millantatore e vanaglorioso come tutti i capitani, Scaramuccia fu inizialmente rappresentato come un incallito donnaio e un vizioso ubriaccone, con un naso così conformato da indurre a presupposizioni oscene, e il fallo esibito per via del contenitore di cuoio sporgente rispetto ai pantaloni attillati. Si vantava di appartenere a famiglie nobili e importanti, ma a un certo punto doveva sempre confessare di essere stato abbandonato in tenera età, o di essere stato spedito a remare sulle galere "per irrobustirsi". Allo stesso modo, egli parlava con disprezzo delle donne che non era riuscito a conquistare. Ma quando, con l'interpretazione magistrale di **Tiberio Fiorilli**, la maschera fu esportata in Francia con il nome di **Scaramouche**, essa aveva ormai perso i tratti di rozzezza che le erano stati propri e, di fatto, nacque un nuovo personaggio. La sua nascita è avvolta nel mistero: secondo **Angelo Costantini**, autore della biografia romanzata *Vie de Scaramouche*, avvenne il 9 novembre 1608, da padre capitano di cavalleria de caduto; qualche anno prima secondo studi più recenti, che indicano come padre un altro celebre comico, il napoletano **Silvio Fiorillo**, autore-attore, noto anche come **Capitan Matamoro**.

Tiberio Fiorilli aveva ben presto seguito le tappe classiche nella carriera di un comico della Commedia dell'arte: una vita di vagabondaggi da una compagnia all'altra, accompagnato dal favore ondivago di signori e prelati. Durante una *tournée* a Parigi, riscosse un tale successo nel ruolo del capitano, da scegliere la città francese come sua seconda patria. Divenne amico del cardinale Mazzarino (che battezzò suo figlio) e protetto del futuro Luigi XIV: quando il principino era nervoso, Fiorilli veniva chiamato nelle sue stanze per farlo divertire e distrarre. Divenne ben presto popolare tra il pubblico e la sua fama artistica crebbe al punto che la tradizione lo vuole **maestro di Molière**, che lo ammirò sempre e lo prese a modello per la mimica straordinaria. La notizia non è certa, ma molto ci dice intorno al gradimento conseguito nel Seicento dal teatro italiano all'estero .



Qui a fianco: un ritratto di Jean Baptiste Poquelin, altrimenti noto come Molière. La tradizione vuole che maestro del grande commediografo fosse l'attore Tiberio Fiorilli, il quale, avendo legato la sua fama scenica al personaggio interpretato, Scaramouche (in Italia Scaramuccia), passò alla storia con il nome di questo.

Attore straordinario, Fiorilli calcò le scene con straordinaria energia e agilità fino all'età di ottantatré anni, a volte recitando anche in ruoli femminili, preferito alle attrici. Fiorilli finì con l'identificarsi completamente con il suo personaggio, sulla scena come nella vita: si serviva per vivere (bene) degli stessi trucchi cui il suo personaggio ricorreva sulle assi del palcoscenico.

Il “nuovo” Scaramuccia conservò rispetto al “vecchio” il **debole per le donne** che tentava di conquistare fingendosi ricchissimo, di nobili origini e grazie al suono dolcissimo della chitarra che portava al posto della spada. Quelle, però, cedevano solo temporaneamente alle sue lusinghe e allora il capitano si gloriava della sua capacità di resistere alla loro perfidia interessata.

Tiberio Fiorilli interpretò questo ruolo senza maschera: il viso era infarinato e per il pallore contrastava con il nero dei baffi e delle sopracciglia. Completamente nero era poi il costume di scena che una bianca gorgiera decorava, simile più a quello di un nobile spagnolo che alla coloratissima divisa di un soldato. Il cappello, circostanza inusuale per un capitano, era privo di piume e calzava sulla testa come un'ampia cuffia. Immancabilmente infine dotato di **chitarra** o **mandolino**, strumento indispensabile per le appassionate serenate in cui il personaggio era maestro.



*Qui sopra due dipinti di Jean Antoine Watteau intitolati, rispettivamente,
L'amore al Théâtre-Français e L'amore al Théâtre-Italien.*

Rugantino

Rigantino con il suo abito di scena.



Protagonista di un famoso sonetto di G.G. Belli (*vedi box*), **Rugantino** è il **capitano del teatro romanesco** e, in quanto maschera regionale, la sua fortuna scenica travalica i confini storici della commedia improvvisata.

«Maschera del teatro dei fantocci, la quale presenta un linguacciuto attaccabrighe che finisce poi sempre per toccarne da tutti, e di numerare a debito altrui le busse del proprio conto: carattere non reperibile tra i soli uomini di legno». Questo il commento che il poeta dialettale dell'Ottocento scrive in coda al suo sonetto, ma la definizione non ci dice tutto del personaggio. Spesso si tende a pensare, erroneamente, che le maschere rappresentino il popolo dal quale nascevano quasi come un'etichetta, pronta all'occorrenza a suscitare malignità e sfottò. Rugantino fa eccezione: il tipo del bullo attaccabrighe, linguacciuto e insolente, che pur di non perdere una battuta e di avere l'ultima parola è disposto a perdere un amico o a prendere botte, è veramente romano, ma dai suoi stessi concittadini viene a sua volta ridicolizzato. Mentre poi altre maschere si sono allontanate dal luogo di origine per rappresentare un "tipo" quasi universale, Rugantino è sempre nell'immaginario di tutti romano, anzi trasteverino. Così lo ritrae fedelmente l'autore anonimo ottocentesco di *Cinquanta maschere*: «Rugantin nelle liti salta addosso / Con l'arroganza che gli dié natura / Guai se questa gli desse la statura / Di cui superbo andar sol può un colosso! / Poveretto! Le prende sulla schiena / Ché la lingua di lui è sempre in vena». **Rugantino è innanzi tutto uno che protesta**, dal momento che il significato del verbo dialettale "rugà" è quello di "protestare con veemenza". Ma è anche l'arrogante per eccellenza, il capitano spaccone e vanaglorioso. La sua maschera nacque probabilmente come caricatura dell'odiata guardia del Bargello, incaricata della riscossione delle imposte e per questo temuta dal popolo che aveva in animo di protestare contro il salasso cui era periodicamente costretto dal governo pontificio: per questo vestiva spesso un costume simile all'uniforme di un gendarme, con cui condivideva l'arroganza e un cipiglio adirato quasi a dimostrare anche esteriormente la sua propensione all'aggressività.

Er Rugantino (1834)

Ecco llì er fumantino ammazzasette; lui sce farìa scappa subito er morto. A ogn'ette, eccolo llì, lui tajja corto. E alo, mmano a li toni e a le saette! E pperch'hai la raggione, te voi mette Da la parte der torto?! Ggià, der torto, der torto, sissignora. E cche conforto sce trovi a rruminà tante vvennette? Queste so' mmattità dda ragazzoni. Via, bbutta ggiù cquer zercio: animo, dico, o tt'appoggio du' carci a li c... eh, cqua nun ze' fa l'omo. Co 'mme, amico, sc'è poco da rugà. Dde li bbruttoni sai che cconto ne fo? Mmeno d'un fico.

Rugantino incontra Pulcinella

RUGANTINO Che hai, Purcinè, che te vedo co' le paturgne?

PULCINELLA Lasseme stà. Devo dà trenta scudi ar padron de casa.

RUGANTINO Te disperì pe' tanto poco? Te li presto io.

Rugantino esce e torna.

RUGANTINO Purcinella mio, m'arincesce. Ciavevo trenta scudi giusti, ma mi moje n'ha speso quindici.

PULCINELLA Ce vo' pazienza, dammene quindici.

RUGANTINO Adesso te li vado a pijà.

Rugantino esce e torna.

RUGANTINO Pulcinella mio, in sto momento è venuto er carbonaro, che m'avanzava tre scudi; me n'amma n'uno pe' pagallo, me lo presti?

Scena raccolta nel 1890, A.G. Bragaglia.

Nato alla fine del Settecento, Rugantino potè esprimersi al massimo della sua veemenza solo dopo il 1809, con l'arrivo dei Francesi e la Prima Repubblica, quando fu finalmente possibile fare la satira dello sbirro pontificio. Nel 1816, con il ripristino dell'autorità papale, Rugantino dovette sostituire la sua divisa con quella dello sbirro napoletano. È stato **Gaetano Santangelo** (1782-1832), detto **Ghetanaccio**, il più famoso burattinaio romano, a dare la massima diffusione popolare alla maschera. Passò un sacco di guai e conobbe spesso il carcere sotto papa Leone XII: rappresentava la voce del popolo contro il potere costituito, e allestiva i suoi spettacoli sotto le finestre di quegli stessi potenti che ridicolizzava.

Rugantino fu in origine il tipo di capitano più **detestato dal popolo**, che si prendeva gioco della viltà del personaggio e spesso si divertiva a vederlo finire a mollo nelle acque del Tevere. Come gendarme infatti era solito prendersela con i deboli solo perché li avvertiva inferiori a sé e per questo era solito arrestare gli innocenti. Non esitava invece a darsela a gambe di fronte a chi smascherava le sue smargiassate. Tuttavia, come Pulcinella era sciocco e furbo, vile e coraggioso allo stesso tempo, Rugantino era pauroso e tuttavia audacissimo, perché diceva verità che lo mettevano in pericolo, anche se mostrava una vigliaccheria desolante al momento di difendersi. «Forse scappa per essere romano classico; giacché i Curiazi arretravano per strategia» (A.G. Bragaglia).

Poi anche questa maschera modificò costume e carattere. Diventò giovane e bello, smise di vestire l'uniforme colorata e indossò panni civili, da damerino settecentesco, si rabbonì, si sposò con la **Nina** e finì con il diventare **simbolo del romano tipico**, quello che esprime la bonarietà mista a ingenuità della povera gente, sempre disponibile alla solidarietà verso chi ne ha bisogno e animata da un profondo senso di giustizia.

Protagonista di numerose commedie, Rugantino ha dato il suo nome a più di un giornale popolare che nell'Ottocento ha fatto di questa maschera la sua testata. Il primo nacque nel 1848, e questa ne era la dichiarazione programmatica:

«Signori mia, Rugantino er duro, nato n'sto piccolo castelluccio, e cresciuto a forza

de sventole, perché ha sempre avuto er vizio de rugà e d'arilevacce. Ficcherò er naso dove nun sta bene a mettecelo, a costo puro si me s'avessero d'acciaccanne. Le botte nun me fanno paura perché so avvezzo a pijalle e dà pè ricevuta tant'anre chiacchiere».

Nella sua interpretazione si sono provati celebri attori come **Filippo Tacconi** e **Nino Tamburri**, ma anche cantastorie, come Nino Ilari, il celebre **Sor Capanna**, che agli inizi del secolo scorso girava per le strade di Roma con un carretto trascinato da un cavallo malandato: nei panni di Rugantino riportò in vita la tradizione delle Pasquinate che in altri anni erano suonate come la voce della verità popolare contro le menzogne del potere.

Una scena del Carnevale romano, occasione di licenze e divertimenti sfrenati, retaggio dell'antica festa dei Saturnali.



Meo Patacca

Meo Patacca con la sua tenuta da “bravaccio”.



Somigliante a Brighella cattivo, quello che senza pensarci troppo prende a bastonate chiunque osi contraddirlo, **Meo Patacca** è la versione romana del “bravo”, il soldatuccio che si mette al servizio della “giustizia” altrui. Eppure, non è un vero “cattivo”, ma è piuttosto caratterizzato da quella combinazione di tracotanza, pusillanimità e arguzia tipicamente romanesche. Questo personaggio deriva il suo nome dalle “patacche” con cui a Roma si era soliti indicare i cinque carlini che costituivano la paga del soldato. “Patacca” d’altro canto era qualsiasi moneta che, spacciata per antica, a una valutazione attenta in realtà risultasse priva di alcun valore. Questa maschera comparve negli ultimi anni del Seicento, quale personaggio principale di un poema in romanesco, opera di un certo **Giuseppe Berneri**. Conobbe un successo immediato, ma la sua popolarità fu presto contrastata dagli interventi censori dell’autorità di polizia che ne rimproveravano l’eccessiva libertà espressiva.

Meo Patacca indossava il tipico costume del bravo: pantaloni verdi alla zuava, una sciarpa annodata alla vita a foggia di fuscacca, una giacchetta di velluto logoro allacciata da una fila di bottoni sul fianco destro, uno scialletto fermato da un grosso fiocco e, sul capo, una reticella rossa che nascondeva l’usuale ciuffo. Il naso era aquilino e pronunciatissimo. Nell’Ottocento il personaggio conobbe nuovo successo grazie all’interpretazione di **Filippo Tacconi**, che si dedicò alla carriera dell’attore dopo essere stato una guardia pontificia. Alla sua fantasia creativa (Tacconi era anche l’autore delle commedie in cui recitava) si dovette la valorizzazione di un “doppio” di Meo Patacca, un certo **Marco Pepe**, spaccone a parole, ma nel profondo pauroso e vile. Già comparso nell’opera del Berneri, Marco Pepe non aveva tuttavia una vita autonoma, ma serviva solo da termine di paragone (negativo) per Meo, che addirittura in confronto a lui si distingueva per coraggio e fierezza. Ecco come l’anonimo poeta ottocentesco delle *Cinquanta maschere* presentava Meo Patacca e Marco Pepe: «Tra i Romaneschi è questo il più temuto. / È il capociurma della gente sgherra. / Bravo alla lotta, anche i più forti atterra, / con stil conciso, franco e risoluto. / Egli arringa i compagni e Meo Patacca / Può conoscer chi vuol se mai lo attacca. / Marco Pepe è spavaldo e donnaiolo, / ardito, attaccabrighe e assai manesco; / ma Meo Patacca basta per lui solo / ad acquetare il popol romanesco; / perché se Marco Pepe vede Meo / batte la ritirata e fa il baggeo».

Giangurgolo

Maschera calabrese a metà tra il tipo del capitano e quello del servo per le caratteristiche contraddittorie del suo carattere e le oscillazioni di un ruolo che si definì solo nel Settecento, era **Giangurgolo**, la caricatura dello spaccone siciliano filospagnolo. Il contesto storico in cui s'affermò è contrassegnato dagli eventi successivi alla fine della guerra di successione spagnola e alla firma del trattato di Utrecht (1713), quando alcuni nobili siciliani avrebbero preferito emigrare in Calabria, a Reggio, piuttosto che sottostare ai nuovi dominatori. Giangurgolo ne divenne la caricatura, condividendo con loro la smisurata vanità e l'impudica sfrontatezza nel mentire. Alcuni elementi tenderebbero invece a corroborare l'ipotesi dell'origine napoletana: secondo Alfredo Barbina, infatti, la maschera di Giangurgolo comparve diversi decenni prima del passaggio della Sicilia ai Savoia, e fu protagonista di diversi testi, risalenti fino all'inizio del Seicento. Secondo quest'ipotesi alternativa, dunque, le origini di Giangurgolo dovrebbero essere riportate a Napoli. Il tipo del calabrese goffo e ridicolo nella sua rozza espressività era troppo allettante per non entrare nella Commedia dell'arte napoletana, fantasiosa e plurilinguistica.



Il personaggio di Giangurgolo, con il suo costume di scena.

La prima notizia su Giangurgolo risalirebbe, secondo Benedetto Croce, al 1618, quando, a Napoli, un certo **Natale Consalvo** interpretò questo personaggio. A partire da questa data, i Giangurgoli si moltiplicano in tutta Italia, per giungere anche a Parigi, nel 1668, più che altro, tuttavia, nel ruolo di zanni. Nel Settecento, questo personaggio comparve in un paio di farse napoletane, che ne sottolineavano alcune caratteristiche: il grande naso, l'attributo più appariscente; il dialetto calabrese (mentre tutti gli altri parlavano in napoletano) infarcito di espressioni che sarebbero diventate parte di un vero e proprio repertorio; lingua tagliente e sarcastica; un'irrimediabile ignoranza.

Il nome è un composto. La prima parte (Gian) si può facilmente far risalire a Zanni, o Giovanni. Riguardo alla seconda parte, l'interpretazione non è

univoca: la comune spiegazione di **ghiottone, ingurgitatore** potrebbe anche essere una deduzione a posteriori, basata sull'indubbia origine onomatopeica del termine.

La tradizione vorrebbe che il ruolo di Giangurgolo fosse quello inconfondibile di capitano, ma in realtà questa maschera non fu un tipo fisso: oltre al capitano, era anche padre, vecchio, oste, zanni, come si evince da diversi scenari pervenutici.

I documenti iconografici giunti fino a noi tuttavia restituiscono sempre Giangurgolo nelle vesti di capitano. Il suo costume di scena era tale da indurre al riso al solo vederlo, un misto di esasperazione tipicamente comica e di moda spagnolesca dell'epoca, non priva però di una certa eleganza. La mascherina, di solito rossa, presentava un naso di enormi proporzioni che ricordava la deformazione tipica degli antichi mimi, veri priapi del palcoscenico, cappello di feltro era di forma conica, allungata, tipicamente calabrese. L'abito, dotato di ampia gorgiera, era a strisce gialle e rosse (ma talvolta erano di due diverse sfumature di rosa con i pantaloni tagliati sotto il gi nocchio e rigonfiati in uno sbuffo all'altezza delle cosce fino alla vita. Completava l'insieme una striscia di passamaneria ricamata, destinata a sorreggere una spada. Come era nella natura dei capitani, Giangurgolo era pronto a correre dietro a qualsiasi sottana gli si parasse davanti, ma era paurosissimo e viveva nel terrore che da sotto le gonne delle signore che corteggiava saltasse fuori all'improvviso qualche marito o amante. **L'eccesso di vanagloria** di cui dava sfoggio poggiava su un carattere debole: al primo che si mettesse a urlare (fosse anche un bambino), Giangurgolo se la dava a gambe o si nascondeva nel più vicino riparo, persino sotto un tavolo. Cronica era però anche la sua mancanza di quattrini e ciò lo costringeva al furto: le sue vittime preferite erano i venditori di maccheroni; le ore di solito scelte per la rapina quelle serali.

Gli innamorati



Gli innamorati sono i personaggi “seri” della Commedia dell’arte, il fulcro dell’azione, intorno alla quale ruotano i servi e i vecchi: i primi generalmente intesi a favorire gli amori dei giovani, i secondi volti a ostacolarli e a impedirli [...] Pur non essendo quasi mai i protagonisti della vicenda, gli innamorati forniscono molto spesso il pretesto, lo spunto, l’avvio alla trama che dai pettegolezzi, gli intrighi e i contrasti suscitati dall’amore trae maggior vivacità e varietà» (V. Gleijeses).

A destra, Leandro, e qui sotto, Flavio, due tipici innamorati.

La parte dell’Innamorato/a era per Fattore/attrice che la interpretava forse la più

difficile tra quelle rappresentate sulla scena dell’*improvvisa* ed è senz’altro, in mancanza di testi scritti, la più complicata da capire per chi se ne voglia occupare. Le sue battute erano infatti tra le poche a dover essere mandate a memoria dato il carattere fisso del ruolo e le uniche a dover essere recitate in **lingua toscana**, vale a dire in italiano.

All’innamorato/a si richiedevano prestantza fisica (di qui l’impossibilità di recitare questa parte a lungo) ed eleganza naturale, giacché al suo apparire sulla scena l’ammirazione del pubblico doveva essere conquistata dall’apprezzamento estetico prima che dalla bravura. I virtuosismi verbali poi erano d’obbligo e non dovevano mai lasciare spazio all’espressione spontanea dei sentimenti, contenuti e per così dire filtrati dal gioco delle parole, anche quando, compendosi tutti gli ostacoli frapposti alla realizzazione dei suoi sogni, l’innamorato/a si abbandonava a una serie interminabile di **pianti e sospiri**. Si trattava insomma di giocare il ruolo complesso e ambiguo di chi mette in moto l’azione scenica, ma non partecipa poi direttamente al suo evolversi, di chi è insieme



attore e spettatore della “commedia” che si recita sotto i suoi occhi e in cui gioca la parte marginale, ma necessaria, della comparsa essenziale. La musicalità dei dialoghi, la compostezza armoniosa degli scambi di **bigliettini profumati** e immancabilmente accompagnati da un fiore che era stato tenuto in seno dalla bella cui l’innamorato aspirava, erano in grado di decretare il successo di una parte in cui si esaltava il professionismo degli attori e si mettevano alla prova le loro qualità di mestieranti. «Come nel caso delle servette, raramente o mai gli innamorati evocano speciali qualità associate a questo o quel personaggio; e nello scorrere gli scenari della Commedia dell’arte, abbiamo l’impressione di trovarci davanti a un solo innamorato e a una sola innamorata, ripetuti all’infinito, ma sempre uguali a se stessi, comunque si chiamino» (A. Nicoli). Ragione per cui è lecito immaginare che gran parte della loro personalità abbia ricevuto un contributo fondamentale proprio da parte degli attori e delle attrici che li interpretavano, dalla loro voce melodiosa, dalla loro fantasia, dalla loro arguzia, dalla conoscenza eccellente della lingua toscana e delle buone letture. I loro dialoghi stilizzati e pieni di ardite metafore facevano da contrappunto all’eloquio realistico e spesso volgarotto degli altri personaggi.

Benché parecchie biografie tramandino le storie di attori e attrici che continuarono a interpretare il ruolo degli innamorati fino a tarda età, questi personaggi dovevano dare in ogni modo l’idea della gioventù, non solo nell’aspetto fisico, ma anche nel carattere impetuoso e impulsivo, pronto a tutto pur di giungere alla soddisfazione del desiderio e della passione, e che perciò provocava lo scontro con i genitori vecchi e saggi che avevano altri piani. Il tema dell’amore era sempre il motore dell’azione, declinato in tutte le sue possibili variazioni: la gelosia, il sacrificio delle proprie pretese nel momento in cui si scopriva che l’amata era innamorata del proprio migliore amico, la scoperta che l’innamorato (ma quello “falso”) era il proprio fratello, il conflitto con i genitori [...] ma il lieto fine era assicurato, e anche chi nel corso della commedia aveva subito una delusione avrebbe trovato la sua ricompensa. Nel complesso, comunque, gli innamorati non erano caratterizzati da altre qualità che quella dell’essere innamorati, e spesso erano persino incapaci di ordire piani per conseguire i loro scopi (o si dimostravano così pasticcioni da fallire) e dovevano ricorrere all’aiuto decisivo dei fedeli servitori. Il loro carattere, però, non era del tutto speculare: sembra infatti che le fanciulle fossero molto più passionali e più intraprendenti dei loro pretendenti: impazzivano con facilità (o si fingevano pazze), si travestivano, erano disposte ad affrontare il veleno o la spada, e non avevano timore o pudore alcuno di rivelare i loro sentimenti. Tra le “amorse” ottenne fama durevolissima ed enorme **Isabella Andreini**, che diede il proprio nome all’omonimo personaggio e sposò giovanissima Francesco Andreini, l’interprete della maschera di Capitan Spaventa (*vedi* p. 92). Donna bellissima e attrice esperta, la Andreini fu cantata in versi dal Tasso, dal Marino e dal Chiabrera, e morì di parto a soli quarantadue anni, all’apice della fama in Italia e nel resto d’Europa.

Un dialogo tra due innamorati

Forbito e immaginifico, ma congegnato in modo da imprimersi facilmente nella memoria, non di rado il dialogo tra gli innamorati si fonda su una metafora.

UOMO Gli occhi miei idropici d'amore vengono al fonte della vostra bellezza per bere l'acque di quelle grazie che possono ravvivarmi.

DONNA Il mio cuore, digiuno da tanto tempo della vostra leggiadria, come avvoltoio affamato, vola alla mensa apprestatali da amore per saziar la fame.

UOMO Ma che acque sono queste, che quanto più ne bevono i lumi assetati, tanto più sento avanzarmi la sete?

DONNA Ma che cibo è questo che, quanto più lo gusta l'occhio innamorato, tanto più la sua fame s'aumenta?

UOMO Voglio in te dissetarmi, o fonte mio.

DONNA Spero di saziare il mio desio.

Qui sotto a sinistra: *Isabella*. Più sotto a destra: *Flaminia*.



Altro tipo di innamorata, focosa e decisa a trionfare a qualunque prezzo, fu **Flaminia**, ora figlia in età da matrimonio, ora moglie di un marito che non ne soddisfaceva i desideri appassionati, immancabile protagonista di situazioni complicate e scabrose che talvolta affrontava persino travestita da uomo e che, oggetto di severa condanna da parte dei moralisti del tempo, si concludevano sempre felicemente.

Il suo costume di scena, così come quello di **Isabella, Silvia,**

Lavinia,

Angelica o

Florinda, era

prezioso e

arricchito da

gioielli poiché, ci informa Maurice Sand, oltre ai requisiti essenziali della bellezza e della giovinezza,

le innamorate dovevano essere vestite all'ultima moda. Considerazioni analoghe valgono per

l'innamorato. Che si chiami **Lelio** o **Ottavio, Cinzio** o **Flavio, Leandro** o **Fabrizio,** vestiva sempre abiti

stracolmi di decorazioni, sfoggiava copricapo elaborati e piumati portati su ricche parrucche,

esibiva gorgiere e pizzi perfettamente inamidati, e alla cintura aveva attaccate spade dall'impugnatura

artistica. «Avendo da vestire dei amanti, mi sforzo,

sì nei colori come nelle fogge degli abiti, farli tra loro differentissimi, uno con la



cappa, l'altro col ruboncello, uno co' pennacchi alla berretta, et altro con l'oro senza penne; a fine che, tosto che l'uomo vegga, non pur il viso, ma il lembo della veste de l'uno o dell'altro, lo riconosca» (L. De Sommi).

Tra gli innamorati che con maggior successo interpretarono il ruolo di Lelio ci fu un altro attore della dinastia degli Andreini, Giovan Battista, uno dei sette figli di Isabella e Francesco. Uomo di cultura, oltre che di spettacolo, acquistò fama presso i contemporanei grazie all'abilità sulla scena ma anche per via dei numerosi testi (commedie, poesie, trattati di arte drammatica) che pubblicò.

Coviello

Nella pagina a fianco: un esempio della poliedrica maschera di Coviello.



Maschera regionale calabrese, sopravvissuta nell'Italia centro-meridionale alla morte della Commedia dell'arte, **Coviello** è tra i personaggi teatrali che più sfuggono a una definizione. Né **il suo ruolo scenico, né il costume presentano infatti nel tempo la regolarità che consentirebbe di ancorarli a un "tipo"**. Il suo nome deriverebbe per contrazione da Iacoviello, corrispondente all'italiano Giacometto. La sua parte nello spettacolo variava in relazione alle necessità e agli sviluppi della trama, servo sciocco o "bravo", padre di famiglia o avido albergatore, Coviello era la maschera delle maschere, la traduzione scenica del tema della variazione, affidato a un personaggio inafferrabile. È probabile che anche il suo costume si trasformasse a seconda delle circostanze e del tipo interpretato.

Coviello, a rigore, non può essere definito un vero e proprio personaggio, ma piuttosto un "ruolo", in cui l'abilità dell'attore acquista il sopravvento sulle caratteristiche intrinseche della maschera.

C'è chi sostiene che da questa mutevolezza sarebbe derivata la debolezza del personaggio, e proprio perché metamorfico Coviello sarebbe facilmente caduto nella farsa. Questo fenomeno è parte di una tendenza più ampia che accompagnò la diffusione e il successo della Commedia dell'arte nelle regioni meridionali italiane, in particolare a Napoli. «Gli attori napoletani, il cui motto avrebbe potuto essere "tutto per una risata", trasformarono la commedia in farsa, distogliendo l'attenzione degli spettatori dal carattere dei personaggi» (A. Nicoli). Ciò non ci impedisce di credere tuttavia nelle grandi capacità espressive e nella *verve* comunicativa di Coviello, doti cui probabilmente dovette un duraturo successo.

Già si è detto delle variazioni del suo costume scenico in cui l'unico elemento ricorrente nel tempo è il **mandolino**. L'abito ricordava quello di un giullare; era costituito da pantaloni attillati neri orlati d'argento e/o da bottoni laterali e indossati sotto un corpetto aderente. Ma altre volte Coviello veste un'insolita tuta intera e di colore azzurro, decorata sul petto da una fila di pon pon rossi. E in questo caso i polsi e le caviglie sono circondati da sonagliere. Unica certezza, la mezza maschera rossa sulle guance e nera all'altezza della fronte e del naso pronunciato: infatti il cappello, generalmente piumato, in alcuni disegni scompare.

Il Coviello più popolare fu l'attore romano **Salvator Rosa**, uno dei protagonisti del Carnevale trasteverino.

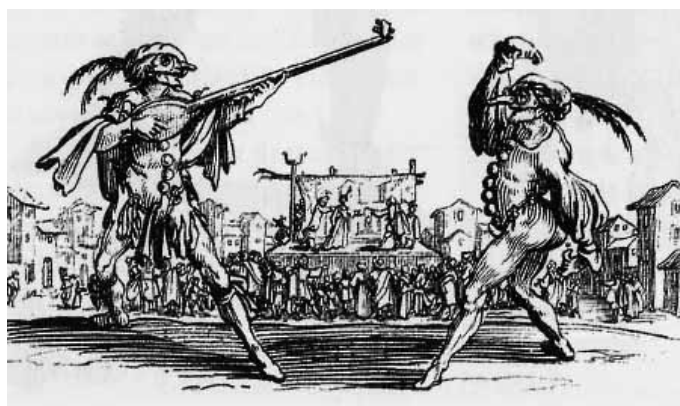
Stenterello

Il personaggio di Stenterello.



Creazione di un ex orologiaio, **Luigi Del Buono**, attore dilettante presso il Teatro dei Fiorentini a Napoli, Stenterello fece la sua comparsa sul finire del Settecento. Chi ne ideò il carattere, giacché di questo propriamente si trattava più che di una maschera, lo pensò come **il corrispettivo toscano di Pulcinella**. Dal momento che quello si esibiva per la gioia degli spettatori napoletani, Del Buono credette, e a ragione, che i fiorentini avrebbero gioito di un Pulcinella che ne condividesse l'indole e le chiacchiere. All'inizio della sua carriera di attore, Del Buono si divideva tra la sua bottega fiorentina di orologiaio e l'interpretazione a Napoli di Stenterello, ma poi, quando nella città toscana venne aperto il Teatro Rossini, egli si dedicò interamente alla recitazione fino all'età di settantotto anni, quando, assalito dagli scrupoli religiosi, fece voto di non calcare mai più le scene di un teatro. Ma l'addio non fu definitivo: per poter recitare in uno spettacolo di beneficenza, Del Buono si fece sciogliere dal voto: i suoi ultimi quattro spettacoli sarebbero stati un trionfo, con il teatro esaurito. Del Buono fu anche autore della commedia *La villana di Lamporecchio*, storico cavallo di battaglia di Stenterello.

Il primo Stenterello fu **il tipico popolano perseguitato dalla sfortuna e dalle ingiustizie**, che alle avversità reagiva con filosofia e rideva di sé e degli altri. L'arguzia linguistica faceva di lui l'esponente-tipo del toscano sincero e gioviale, tenero e simpatico anche quando si lasciava sfuggire delle cattiverie. Per accentuare la parlata toscana, oltre a deformare le parole con un'eccessiva aspirazione, Del Buono tolse alla maschera un dente al centro dell'arcata superiore. Il suo servirsi di espressioni pungenti, sebbene mascherate dietro diminutivi e vezzeggiativi, lo rendeva capace di attacchi satirici ai potenti, spesso scelti a bersaglio delle sue tirate. Questa in breve era l'indole di Stenterello e tale si confermava nell'alternanza dei ruoli ricoperti dal personaggio, ora servo, ora marito tradito, ora orditore d'intrighi, ogni volta uguale e diverso più in relazione agli attori che lo interpretavano che alla funzione scenica.



Le maschere fiorentine di Razullo e Cucurucu, in una stampa secentesca di Jacques Callot, incisore e disegnatore francese.

Asciutto nel fisico al punto che “sei uno stenterello” divenne per antonomasia un'espressione atta a indicare una persona magra e allampanata, Stenterello portava sul capo il cappello bicornio tipico di altre maschere ed era acconciato con un lungo codino. L'abito di scena variava da uno spettacolo all'altro, ma la versione proposta

da una tavola di Maurice Sand ce lo descrive in quello che fu per anni l'abbigliamento usuale. Stenterello vestiva calze di colore diverso e diversamente indossate. La più elegante era a righe orizzontali bianche e verdi e si concludeva là dove iniziava il pantalone alla zuava; la seconda invece era rossa, fissata solo in parte al calzone e per il resto lasciata cadere mollemente fino a scoprire il polpaccio. Il gilè era a dir poco originale: verde chiaro a pallini radi e di una tonalità di verde più intenso. Per non dire poi della giacca: era azzurra, profilata di rosso, decorata con un colletto e i risvolti delle maniche a scacchiera rosa e grigi, e rifinita da grossi bottoni ricoperti di stoffa dello stesso tipo e stampato.

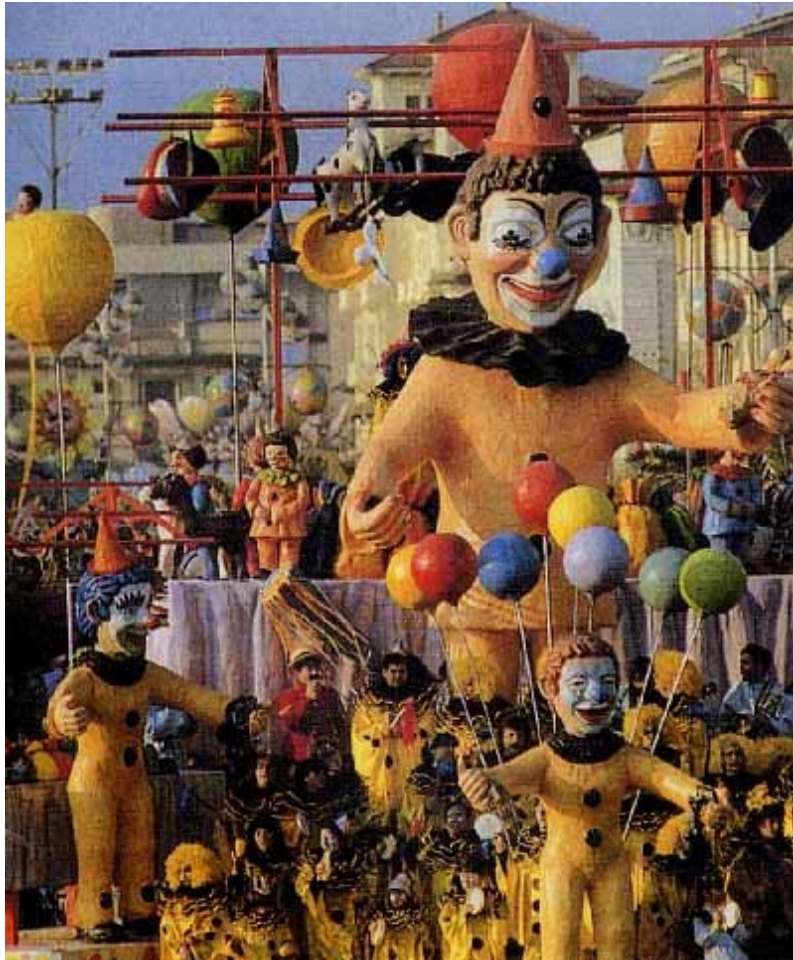
Si è detto come la fortuna del personaggio sia stata fin dall'inizio legata al successo dell'attore che lo portava sulle scene; a questa identificazione si dovette anche l'evoluzione teatrale del personaggio che nell'interpretazione di **Lorenzo Cannelli** accentuò i tratti volgari della sua facezia, attingendo al repertorio di scurrilità che la lingua toscana più vicina al popolo annoverava in gran numero. E per effetto della volgarità anche l'abitudine alla satira si fece più audace nei modi e nei toni, al punto che lo stesso Cannelli andò incontro a guai giudiziari seri per aver consentito al suo Stenterello di dire più cose di quanto fosse lecito.

In altre interpretazioni, d'altra parte, gli attori riportarono in auge la fresca spontaneità del personaggio di Del Buono e insistettero semmai sull'accentuazione dei suoi **giochi di parole** tali da fare di Stenterello un vero e proprio acrobata della frase. Fu in particolare **Raffaello Landini** a ricondurre Stenterello, verso la metà dell'Ottocento, al suo carattere originario genuino e simpatico, che non aveva bisogno di ricorrere alle sconcezze per suscitare il riso. L'attore si adoperò con tutte le sue forze per risollevare le sorti pericolanti del teatro popolare toscano, ma dopo la sua morte, avvenuta nel 1884, la maschera di Stenterello andò pian piano scomparendo, anche se ancora oggi è possibile incontrare qualche sua traccia a Firenze.

Già si è accennato al fatto che, più che una maschera, Stenterello fu fin dall'inizio un carattere: la sua origine si colloca d'altronde in un'epoca storica in cui, tramontata la gloriosa stagione dell'*improvvisa*, gli autori hanno ripreso il sopravvento sugli attori e a quelli, oltre che il consenso del pubblico, interessava l'approfondimento psicologico dei personaggi, protagonisti delle nuove commedie. Tuttavia, oltre che nel comportamento ricorrente e nei tratti umani che condivideva con il carattere degli abitanti di un'intera regione, Stenterello conservava qualcosa delle antiche maschere. Il suo viso era infatti truccato pesantemente con tre righe marcate verticali e parallele che ne sottolineavano l'espressione ai lati della bocca e con folte sopracciglia lunghe fin quasi alle orecchie e arricciate verso l'alto nella parte terminale.

Infine una citazione letteraria. Quando il **Carducci** scrisse: «la favella toscana, ch'è sì sciocca / nel manzonismo degli stenterelli» alludeva ai colleghi che, con poco rispetto per la lezione linguistica e stilistica del Manzoni, si compiacevano di una prosa elegante, ma leziosa/stentata», alla maniera di Stenterello, che a modo suo aveva fatto scuola.

Un'immagine del Carnevale di Viareggio, la cittadina toscana dove, a Carnevale, con grande partecipazione di pubblico, si svolgono sfilate di carri allegorici, che mettono in ridicolo personaggi e vizi della politica e della società del momento.



Meneghino

Meneghino con i suoi costumi di scena.



La popolarità di questa maschera regionale lombarda fu tale che, divenuto nome comune, **l'appellativo di Meneghino coincise con quello di milanese**, con esplicita allusione a ciò che i milanesi del popolo possono innanzi tutto vantare: una cordialità simpatica frutto di schiettezza nel dire e sincerità nel fare. E la forza del sinonimo è tale che ancor oggi usare l'espressione "dirla in buon meneghino" significa, a Milano, parlare chiaro, schietto.

L'origine del nome è incerta e oggetto di supposizioni variamente argomentate. Alcuni propendono per un'interpretazione per così dire letteraria e alludono alla somiglianza fonica di Meneghino con *Menecmi*, titolo di una commedia latina di Plauto; altri sostengono invece la derivazione di questa maschera dal personaggio di Menego, protagonista del teatro di Ruzante e Ariosto. Più facile e forse per questo condivisa da molti è invece la tesi secondo cui il nome Meneghino deriverebbe da una storpiatura di Domeneghin, diminutivo di Domenico e appellativo con cui ci si riferiva, nel milanese, all'abitudine di certe nobildonne locali che, non potendoselo permettere negli altri giorni, assoldavano di domenica un servitore che le accompagnasse alla funzione religiosa o le scortasse durante la passeggiata festiva.

Se le incertezze sul nome impediscono una sicura identificazione dell'appartenenza sociale del personaggio, la stessa sembra precisata dal cognome che suona **Pecenna**, cioè pettine, spazzola. Questo significa che al ruolo di cavalier servente Meneghino era solito associare quello di barbiere, occupandosi, oltre che della compagnia, dell'acconciatura delle gentili signore che ne richiedevano i servizi. Questa era certamente la sua professione nella *Cecca di Berlinghitt*, termine dialettale che significa fronzoli, nastri. Se tuttavia diamo retta all'interpretazione di A. Cervellati, il cognome di cui Meneghino si fregiava poteva essere inteso in senso traslato come indiretto riferimento alla sua abitudine di "pettinare" o meglio strigliare con battute mordaci e cattive i difetti degli aristocratici che frequentava.

Maschera già popolare nel Seicento, Meneghino fu portato al successo dal grande commediografo milanese C.M. **Maggi** sul finire del Seicento. Il tipo umano in cui si identificava era quello del servitore devoto e ligio agli ordini dei padroni, desideroso tuttavia di conservare la propria libertà e intollerante di qualsiasi sopruso. Ma era una maschera molto versatile: al ruolo del servo, in altre commedie si affiancava quello del contadino, del mercante, del giovane; anche il suo carattere mutava a seconda delle circostanze: ora era furbo, ora sciocco, ora leggero e vanesio, ora posato e moralista. Sebbene spavaldo a parole, Meneghino aveva un carattere bonario e non mancava di spirito caritatevole; era milanese, ma dimostrava sentimenti italiani. Per queste sue virtù patriottiche e civili Meneghino, che la poesia di **Carlo Porta** aveva assunto a protagonista della battaglia contro i privilegi del clero, divenne **eroe-simbolo delle Cinque Giornate di Milano del 1848**, quando i milanesi ne esibirono la "maschera" sulle barricate erette contro gli Austriaci. Porta diede un contributo fondamentale alla definizione del carattere di Meneghino: un linguaggio arguto e brillante, un'intelligenza vivace, un atteggiamento generoso e compassionevole. Sono numerosissimi gli scrittori e i poeti che hanno avuto simpatia per Meneghino e lo hanno additato a modello esemplare di comportamento per i popolani milanesi.

Il costume di scena varia in relazione alle epoche e ai disegnatori. Nelle tavole di

Maurice Sand Meneghino veste una tunica bianca con colletto alla coreana e cintura che, appoggiata sotto una pancetta pronunciata (ma la corporatura del personaggio è esile), ha agganciate le scarpe in cuoio del personaggio ritratto con semplici calze di colore verde. L'insieme ricorda quello dello zanni con il capo avvolto in un'aderente cuffia marrone e con il viso pulito.

In un'altra versione Meneghino appare abbigliato in modo molto diverso. Porta un cappello di feltro che ricorda un tricorno; i capelli, lisci, sono tirati a formare un codino; la casacca è corta e indossata sopra un gilè variamente decorato a fiori o a righe che ricordano quelle delle calze; i pantaloni sono in panno verde. Le scarpe questa volta sono calzate: sono basse e ornate da una fibbia. Il viso si conferma privo di maschera ed è ora ritratto con tratti molto marcati e una leggera, ma evidente curvatura del naso all'insù.

Brindisi di Meneghino all'osteria

Oh gran vino! Quanti miracoli spargi sulla terra: dai agli sciocchi la lingua, ai soldati la forza in guerra. Per merito tuo, cara vinaglia, in una battaglia il soldato si scalda, sta saldo, se ne impipa della morte. Grazie a te, alla tua mammella, anch'io mi faccio poeta; grazie a te infine fastidi e crucci diventano piccolezze; si calmano e si addormentano perfino gli uomini senza denaro. Quanti principi, quanti monarchi al mio santo patriarca dovranno forse i sostegni del loro impero e del loro regno? Un bicchiere del suo liquore mentre assopisce i pensieri dà intanto all'amore il tempo di fabbricare i successori per il regno e l'impero. *Ditirambo per il matrimonio di S.M. l'Imperatore Napoleone con Maria Luisa I.R. Arciduchessa d'Austria*, da *Poesie*, di Carlo Porta (traduzione dal dialetto milanese a cura di D. Isella).



Barricate a Porta Tosa, durante le Cinque Giornate di Milano (18-22 marzo 1848). La maschera di Meneghino fu il simbolo della rivolta antiaustriaca.

Le varianti però non finiscono qui dal momento che, contemporaneamente all'ingentilimento scenico di Meneghino, anche il suo atteggiarsi e, in conseguenza di ciò, il suo abbigliamento si fanno più galanti. Allora la corta casacca è sostituita da una livrea che ricorda quella di un paggio ed è indossata sopra un abito elegante e di colore uniforme. Al collo

Meneghino porta un fazzoletto bianco annodato, e dietro la nuca si intravede, arricciato verso l'alto, il tradizionale codino.

L'ultimo grande interprete del personaggio fu **Giuseppe Moncalvo**, l'attore che meglio ne interpretò la vena patriottica e, sfidando l'autorità austriaca, mise sulla

scena il *Dialogo tra Radetzky e Mettermeli con Meneghino locandiere*. Con la sua interpretazione il personaggio perse completamente le caratteristiche servili delle origini e s'ingentilì definitivamente, al punto che sulla scena a un'altra maschera, **Beltramino**, toccò da quel momento il ruolo del servo.

Gioppino e Sandrone

Maschere regionali, ispirate al tipo del **contadino rozzo, istintivo**, ma capace di cavarsela in ogni circostanza per via dell'astuzia e dell'innato buon senso sono **Gioppino e Sandrone**.

Il primo è forse il più antico personaggio comico della bergamasca, anche se qualcuno ne fa risalire l'origine all'Ottocento: in ogni modo, la sua prima probabile raffigurazione compare in un brogliaccio databile attorno al 1760. Il suo aspetto fisico è indimenticabile: sfoggiava infatti tre gozzi prominenti che era solito definire "le mie granate" o "i miei coralli"; li esibiva cioè non come fossero difetti fisici, ma veri e propri gioielli che al figlio **Bortoli De Sanga** sarebbe spettato perpetuare.

Più abile a trattare con le mucche che con le donne, Gioppino era figlio di **Bartolo Zuccalonga** e **Maria Scatolera**, sposato con **Margi** di cui si dichiarava innamoratissimo sebbene ricercasse la compagnia di altre donne. Era il tipo del contadino amante del vino e della buona tavola, dal pensiero elementare ma efficace a trarlo d'impiccio e talora aiutato dal corto bastone che gli serviva a girare la polenta, ma anche a "convincere" chiunque ostacolasse i suoi piani.



Vestiva una rozza giubba rossa orlata di verde, una camicia aperta fino a scoprirne il ventre, pantaloni scuri alla zuava e un cappellaccio nero e informe. *(vedi qui a fianco)*

La tradizione attribuisce la creazione di **Sandrone** a un noto burattinaio vissuto all'inizio dell'Ottocento, **Luigi Campogalliani**. La sua città di origine è Carpi o Reggio Emilia: in alcuni almanacchi reggiani compariva un certo Sandron Zigolla da Rivalta. Il "carattere" di Sandrone fu poi meglio definito dal genero di Campogalliani, **Giulio Preti**, che creò anche la paziente moglie **Pulonia** (Apollonia) e il figlio **Sgurghighello** (epiteto che alludeva alla sua abitudine di "sgorgarsi il naso" con le dita), svogliato e manesco.

Altri discendenti dei Preti e dei Campogalliani hanno continuato a dar vita e fama in Emilia Romagna a questo personaggio. Sandrone condivide con Gioppino l'ignoranza, ma al contrario di lui non ne è pago. Vorrebbe infatti apparire più colto di quello che

effettivamente è e allora si prova in **continue esibizioni verbali** che suonano tuttavia comicissime. Impensabili variazioni sul dialetto e invenzioni linguistiche immotivate suonavano sulla sua bocca come strafalcioni che inevitabilmente suscitavano l'ilarità di chi lo stava ad ascoltare. Ecco una delle sue tipiche presentazioni: «Mi son Sandron Paviron, dal bosc ed sotta da Modna. La Schetta l'era me medra, Bernard l'era papà, è Sgorghiguelone l'antico mio nome. In famiglia a son in quattordici maschi, son maschi anca mi, e corpo di una rughia me sono un bel omo: ho una nervatura doppia e un fegato de due fegati».

Sandrone è raffigurato come un uomo sdentato, dal viso rubizzo e allampanato; egli porta una cuffia da notte a strisce bianche e rosse, una camicia o una giubba scura indossata su un farsetto a pois, veste pantaloni alla zuava con spacchetto laterale e calze talvolta arrotolate in modo da lasciar scoprire parte delle gambe.

(Vedi qui sotto)



Gianduia

Il personaggio di Gianduia.



Gianduia è la più importante maschera regionale piemontese, e la sua origine è settecentesca, sebbene sia da considerarsi ispirata da modelli secenteschi.

La tradizione vuole che il personaggio sia nato come burattino, creazione di **Giovan Battista Sales** che già aveva portato a un grande successo la marionetta di **Gerolamo**, altrimenti noto come **Giróni**, in dialetto piemontese. Si narra che nel 1798 il Sales finì confinato in un paesino dell'astigiano a seguito di una discussa rappresentazione. Pare infatti che, per bocca di Gerolamo, fossero state lanciate critiche poco gradite alla volta di un illustre omonimo, Girolamo Bonaparte, fratello di Napoleone e sovrano di Westfalia. Certo è che da quel momento Gerolamo scomparve dalle scene, che gli fu vietato di calcare, per lasciare il posto a Gianduia, creatura nata dalla fantasia dello stesso autore reso più accorto tuttavia dalle sventure giudiziarie.

La patria di Gianduia era Callianetto vicino ad Asti: qui si trovava il suo *ciabot*, la casupola o casa di campagna in cui risiedeva con la moglie **Giacometta** e che spesso lasciava per recarsi all'osteria. Sembra sicuro infatti che il suo nome derivi da una contrazione di *Gioan d'la douja*, cioè Giovanni del boccale, dal momento che, in qualunque osteria entrasse, chiedeva un boccale di vino. Ma non tutti concordano con quest'ipotesi e c'è chi propende piuttosto per una derivazione dal francese *Jean andouille*, ovvero Giovanni Salsiccia.

Il burattino originario rese popolare in Piemonte il tipo del **contadino bonario e simpatico**, dal viso largo e rubizzo, schietto e furbo. Vestiva brache di fustagno, un farsetto viola e sul capo portava un cappello tricorno da cui fuoriusciva un codino girato all'insù e fermato da un nastrino rosso acceso.



Sopra l'interno coloratissimo di una confetteria di Torino.
La maschera di Gianduia fu a tal punto popolare da prestare il suo nome a un tipo di cioccolatino: il gianduiotto.

La marionetta lasciò poi il posto alla maschera che divenne la più popolare tra le protagoniste sulle scene dei teatri torinesi. Gianduia si trasformò allora in un gentiluomo allegro, sempre ispirato dal buon senso e animato da coraggio, amante del buon vino e della buona tavola. Anche il suo abbigliamento si trasformò: ora

indossava un giubbone di panno marrone orlato di rosso, un gilè a righe gialle e rosse e corti pantaloni verdi calzati su calze rosse. Tra gli accessori si confermò il tricorno, generalmente accompagnato a un ampio mantello e a un grande ombrello verde, immancabile dotazione del personaggio a prescindere dalle condizioni meteorologiche.



L'ingresso di uno dei più noti e ancora attivi teatri torinesi: il Carignano.



La cattedrale di Asti, città natale di Gianduia, la più celebre maschera piemontese.

I piemontesi non tardarono a riconoscere in Gianduia le caratteristiche loro proprie: l'ingenuità mista al coraggio, il gusto per lo scherzo e per i piaceri della vita, insieme con l'animo libertario, ne suggerirono l'identificazione con lo spirito piemontese *tout court*. Così, a dimostrazione di quanto vicini fossero ai modi sprezzanti con cui sfidava il pericolo, ne fecero il **simbolo del loro Risorgimento** e intorno a questa maschera si strinsero come intorno al simbolo della fermezza con cui intendevano superare i difficili frangenti della guerra contro l'Austria.

Espressione della schiettezza contadina che la retorica patriottica riconosceva come l'anima vera del popolo, Gianduia servì allora alla causa dei Savoia e, tramite loro, a quella italiana. Durante le guerre di indipendenza, i giovani solevano cantare: «Noi souma i fieui d' Gianduia / Noi souma i bugia nen... / Ma guai se la testa an ruja / Se '1 di d'le bote a ven!» A Torino si racconta che, durante un carnevale, la maschera di Gianduia, soltanto in camicia, si avvicinò al re Vittorio Emanuele II: rivoltosi al re, gli disse: «Maestà, i l'ai dat tutt per voi e per l'Italia; am resta manch pì la camisa; ma se in n'eve da bisogn i son dispost a dave dco custa!» Il sovrano rimase talmente commosso dalla patriottica offerta di Gianduia che volle stringergli la mano, dichiarando che vedeva in lui la fedeltà dei suoi sudditi alla dinastia. Una canzone del 1859 ispirata alla sua figura divenne popolarissima e fino alla fine del secolo, quando il Carnevale di Torino venne organizzato in forme sempre più ricche, ne fu la maschera protagonista per eccellenza. I figli di Gianduia, nati dal matrimonio con Giacometta, furono chiamati Gianduiotti, e diedero poi il loro nome ai celebri e squisiti cioccolatini, specialità dolciaria di Torino.

Bibliografia

- A. Cervellati, *Le maschere e la loro storia*, Bologna, S.T.E.B., 1945
- A. Cervellati, *Storia delle maschere*, Bologna, Poligrafici "Il Resto del Carlino", 1954
- G. Ninnin, *Maschere e costumi*, Brescia, La Scuola, 1963
- A. Campanelli, *Il dottor Balanzone*, Bologna, Patron, 1965
- A. Andreola, *Maschere italiane*, Roma, Spinosi, 1966
- D. Eusebietti, *Piccola storia dei burattini e delle maschere*, Torino, S.E.I., 1966
- A. Nicoli, *Il mondo di Arlecchino: guida alla commedia dell'arte*, Milano, Bompiani, 1980
- A. Braglia, *Pulcinella*, Firenze Sansoni, 1982
- C. Poesio, *Conoscere le maschere italiane*, Firenze, Primavera, 1982
- D. Sartori e B. Lanata, *Arte della maschera nella commedia dell'arte*, Firenze, La casa Usher, 1983
- B. Lanata, *Maschere*, Milano, Mondadori, 1984
- F. Fava, *Maschere italiane*, Milano, La Spiga, 1985
- V. Montemagno, *Le maschere: caratteri, storia, costumi*, Bologna, Capitol, 1985
- A. Nicoli, *Lo spazio scenico; storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1992
- N. Fano, *Le maschere italiane*, Bologna, il Mulino 2001.